



## **Taking the Islam out of it**

Elling, Rasmus Christian

*Published in:*  
Naqd

*Publication date:*  
2003

*Citation for published version (APA):*  
Elling, R. C. (2003). Taking the Islam out of it. *Naqd*, (5), 24-50.

نقد

Naqd

Tidsskrift for Mellemøstens litteratur  
Nr. 5 2003

Naqd. Tidsskrift for Mellemøstens litteratur. Nr. 5. 2003

**Udgivet med støtte fra C.L. Davids Fond og Samling**

Udgives af:

Föreningen for Mellanösterns litteratur ved  
Arabiska avdelingen, Stockholms Universitet og  
Carsten Niebuhr Instituttet, Københavns Universitet

Redaktion:

Kerstin Eksell  
Claus V. Pedersen  
Wolfgang-E. Scharlipp

Adresse:

Naqd  
Carsten Niebuhr Instituttet  
Snorresgade 17-19  
DK-2300 København S  
Fax +45 35 32 89 26

Tilrettelæggelse:

Morten Hecquet

Tryk:

Kopiservice, Københavns Universitet

Udkommer 1 gang per år

Løsnr.: 60 DKr + porto

ISSN 1399-8811

## Indhold

Birgit N. Schlyter <i>En tyrkisk symbolist</i> .....	3
Rasmus Elling <i>Taking the Islam out of it</i> .....	24
Kerstin Eksell <i>Tre andalusiska dikter i tolkning</i> .....	51
Per Bredal <i>Magisk realisme i Women without men</i> .....	56
Henry Diab & Kerstin Eksell <i>Dikter av Mahmoud Darwish i översætning</i> .....	82
<i>Om forfatterne</i> .....	91





Birgit N. Schlyter

## *EN TYRKISK SYMBOLIST*

### *Ahmet Hamdi Tanpınar (1901–1962)*

Den turkiske poeten och prosaförfattaren Ahmed Hamdi Tanpınars verksamhetsperiod sammanföll med den tid då socialrealismen stod på topp inom turkisk litteratur. För Tanpınar var emellertid denna en litterär riktning som han inte kunde identifiera sig med vare sig stilistiskt eller tematiskt. Hans språk är mer komplicerat och även ålderdomligare än den typiska reformturkiskan i socialrealistiska skildringar från 1940-, 50- och 60-talen. En förenkling (*sadeleşme*) av osmansk turkiska var nödvändig och bra, ansåg även Tanpınar, men en så radikalt förändrad språkvarietet som *Öz Türkçe* ville han inte veta av.

Tematiskt var Tanpınar inriktad på "civilisationskriser", som uppstår i mötet mellan olika historiska skeden eller – utifrån en geografiskt grundad aspekt – mellan öst och väst.

Förutom skönlitterär författare var Tanpınar också akademiker och innehade under lång tid en professur i litteraturvetenskap med inriktning på modern turkisk litteratur vid universitetet i Istanbul. Som litteraturvetare var han väl bevandrad i inte bara turkisk utan även utländsk, främst västeuropeisk litteratur. I sitt eget skönlitterära författarskap tog han starka intryck av både fransk symbolism och den teknik som på engelska brukar kallas "stream-of-consciousness"; Tanpınars egen term var *rüya nizamı*, "drömmordning", vilken anknyter till båda dessa utländska litterära strömningar.

Tanpınar var för abstrakt och esoterisk för de samtida socialrealisterna. Så småningom, från slutet av 1950-talet, kom nya trender som uppvisade större likheter med Tanpınars litterära stil. Ett exempel är *Bunaltı*-rörelsen, den turkiska motsvarigheten till existentialismen i Västeuropa. Även här fanns det dock olikheter. Det som kanske främst gjorde Tanpınar annorlunda även gentemot representanter för den här typen av turkisk litteratur var – bortsett från det språkliga – hans historiska förankring.

I den snabba reformering och modernisering som utvecklades i Turkiet vid den här tiden intog Tanpınar en mellanställning mellan å ena sidan dem som främst ville satsa på västernisering och, å andra sidan, sådana som var anhängare av tanken på en turkspråkig gemenskap med broderfolk bortom och öster om Turkiet. Tanpınar ville i motsats till dessa båda riktningar söka den turkietturkiska identiteten i Anatolien – i det seldjukiska och framför allt det osmanska.

Ahmed Hamdi Tanpınar kan sägas i sitt skönlitterära författarskap ha varit långt före sin tid. Det är egentligen först bland turkiska intellektuella som började publicera sig på 1970-talet och senare som han skulle ha kunnat hitta sina verkliga själsfränder. Två betydande sentida författare hos vilka man kan skönja Tanpınars inflytande är Oğuz Atay (1934–1977) och Orhan Pamuk (1948–).

Intresset för Tanpınar och hans bearbetning av det osmanska kulturarvet har ökat märkbart i dagens Turkiet. En strid ström av hans verk kommer ut i nyttgåvor. De två novellsamlingar som författaren lät publicera under sin levnad,

*Abdullah Efendinin Rüyaları* ("Herr Abdullahs drömmar"; 1943) och *Yaz Yağmuru* ("Sommarregn"; 1955) finns numera tillsammans med ytterligare några noveller i en volym under rubriken *Hikâyeler* ("Noveller"), vars fjärde upplaga utgavs år 1999 av förlaget Dergâh

Yayınları i Istanbul. En av novellerna i denna volym är *Erzurumlu Tahsin*, som återges här nedan i svensk översättning.

Tahsin från Erzurum är en till synes onåbar sufier – en vandrare, som avsvurit sig allt materiellt och ställt sig vid sidan av samhället. Mot slutet av berättelsen framträder han som inte i första hand en fysisk person utan något av en okänd universell röst som möter berättarens grubblande tankar.

Turkiska ord som behållits i den svenska översättningen är *efendi* och *bey*, här använda som titlar (ungefär "herr") efter det manliga förnamnet Tahsin, och *tercibend*, benämningen på en flerstrofig diktform i klassisk turkspråkig poesi där varje strof avslutas med en och samma parvers, vilken i sin tur föregås av ett antal parverser vanligtvis rimflätade som i en gasell (aabaca etc.).

## *Tahsin från Erzurum*

Ahmed Hamdi Tanpınar

Redan innan jag en vinterkväll för första gången såg Tahsin Efendi, hade jag hört talas om honom ... Så här gick historien om honom:

Han kom från en välbärgad familj i Erzurum. Han hade läst juridik i Istanbul och dessutom också haft tjänst på ett par mindre ställen. Sedan hade han deltagit som frivillig i Balkan-kriget. Han hade legat sårad i Trakien men tillfrisknat och återinträtt i armén. Efter kriget hade han plötsligt lämnat allt och försvunnit ur allas åsyn. Längre trodde folk att han var död, men så började det rapporteras ett och annat: En gammal skolkamrat hade under den stora mobiliseringen sett honom i porten till en moské i Täbriz. Men när denne gått fram till honom, hade han inte visat något tecken på att känna igen den andre, och ingenting hade blivit sagt. En annan hade stött på honom i Damaskus. Han hade stått i utslitna kläder och utan att märka vem det var bett om en allmosa för att sedan, efter att ha sett kamraten i ansiktet, kasta pengarna han fått och skynda därifrån ...

Den som först berättade för mig om Tahsin Efendi var sistnämnda kamrat. Vid den tidpunkten hade hans far dött. Hans mor och bröder hade lagt undan hans del av arvet – en smärre förmögenhet – för den händelse han skulle komma tillbaka. Hans mor var så säker på att han en vacker dag skulle vara tillbaka, att hon varje gång det ringde på dörren hoppade upp och trodde att det var Tahsin som kom. Jag hörde ofta denna historia om väntande mödrar, när jag var i Erzurum. I så gott som varje hus gick man och sörjde någons död eller väntade på någon förlorad son. Tahsin Efendi var en sådan förlorad son.

En dag satt vi några personer och drack te på caféet Tophane. Inkommer då plötsligt en kamrat med andan i halsen:

- Har ni hört? Tahsin är här. Han har varit i Erzurum i tre dagar. Hans bröder håller honom gömd; han lär ha varit i ett erbarmerligt tillstånd ... Hans mor var svimfärdig av glädje. Två kvällar stannade han i huset. Man tvättade honom och satte på honom nya kläder, och han fick sin arvedel. Modern försökte till och med att få honom att gifta sig ... Först lät han henne hållas men så, igår kväll, bad han modern att låta bli med det där och sade: "För mig har det materiella ingen betydelse, jag har övergett världen. Jag kan inte bo i ett hus som det här; kläder, mat på regelbundna tider, en varm säng - jag har svårt för sådant. Jag ska ge mig av härifrån, jag behöver inga ägodelar eller egendomar."

- Hans mor bönade och bad, tills hon var helt utmattad. När hans bröder sade: "Gör det då åtminstone för mors skull", svarade han: "Jag har ingen mor, inga bröder. Jag är död; döda har varken mor eller bröder". Sedan låste han in sig på sitt rum. Han kom inte ut till vare sig måltiderna eller något annat, och han öppnade inte för någon. De andra stod villrådiga och lät honom vara.

- Men medan de andra sov, smög sig Tahsin Efendi ut, tog på sig sina gamla paltor och smet iväg. Nu vet visst ingen var han befinner sig.

Någon av oss frågade:

- Vart kan han ha tagit vägen?

- Ingen vet. Bröderna har frågat överallt. Men ingen har sett honom. Det finns de som säger att han håller sig gömd i Ilıca. Hans äldre bror har nu givit sig av dit, men jag tror knappast att de hittar honom.

Från den dagen blev Tahsin Efendi samtalsämnet nummer ett i Erzurum. Första kvällen hörde vi att Tahsin fanns kvar i staden och

höll sig gömd i ett litet hus vid porten mot Kars. Nästa dag gick det åter rykten – under ett par timmars tid – om att han kommit tillbaka till sin mors hus. Frampå eftermiddagen sade man att folk hade sett honom vid porten mot Istanbul, och så några dagar senare fick vi till slut veta att Tahsin Efendi hade återgått till sitt liv som kringvandrande dervisch, att familjen hade lämnat honom ifred, då det stod klart att det inte fanns något man kunde göra, att han hade säckar till kläder och att han var berusad tjugofyra timmar om dygnet.

När vardagen därmed återgått till det normala, började det pratas om Tahsin Efendis förflutna. Hans barndom och familjeförhållanden, hans ungdom och hans vanor blev var för sig föremål för diskussioner. Det jag hörde i det sammanhanget har jag återgett i korthet här ovan. I allt som sades var det dock något som saknades: ingen kunde förklara varför en välanpassad och ambitiös människa plötsligt skulle genomgå en sådan förvandling. I Tahsin Efendis liv, som inte var stort annorlunda än andras, fanns det nämligen inget speciellt som skulle ha kunnat peka på en sådan utgång. Denna förändring hade kommit helt utan förvarning. Alla möjliga gissningar och spekulationer prövades, men ingen kunde hitta någon rimlig förklaring. Vissa menade att det berodde på någon sjukdom, medan andra påstod att han övergett världen för sitt intresse för sufismen och dessutom, för att ge det en mer känslösam och mänsklig innebörd, att han råkat i detta tillstånd på grund av en kärlekssorg. Men när man granskade hans liv närmare, framstod allt detta som långt ifrån sannolikt.

Bland mina bekanta fanns det sådana som i sin nyfikenhet hade gått så långt att de ville få svar på alla dessa frågor från Tahsin själv. Men denne avfärdade dem med luddiga och faktiskt också i viss mån tankeväckande svar. De som råkat stöta på honom sade att

han i vissa stunder kunde vara synnerligen vältalig. Dock på villkor att det inte skulle göras något genmäle ... Vid minsta ansats från den andres sida att säga något gick han därifrån.

Hans livsföring var mycket enkel: var det något han ville ha bad han om det hos första bästa människa han stötte på. Det var två saker som man främst lade märke till hos honom. Det ena var hans skönhet; var och en som såg honom tyckte att han hade ett ansikte som hos en apostel. Det andra var att han aldrig blev vulgär när han sade något. Det här var inte något som hörde till det vanliga. En vän som är läkare och en av de första som talade med honom sade en gång: "Det är som om smuts och fulhet inte existerar för honom."

Han hade vandrat mycket, men det berättade han aldrig något om. "Alla platser är en enda, mänskligheten förblir en och densamma", klippte han av. Det han mest talade om var döden och människan.

Som alla andra var jag mycket nyfiken på denne konstige man, och under några dagar gick jag omkring och hoppades få möta honom. Men det gjorde jag inte. Sedan började man så småningom att glömma honom, och även mitt intresse svalnade av sig självt. Så gick det några månader.

En bister vinterkväll, då vinden ven och snön yrde, satt vi åter på Tophane-caféet. Vi drack te och lyssnade på en vän från Bayburt som berättade historier om vallfarten.

Plötsligt öppnades cafédörren med ett kraftigt ryck, och in från snöstormen kom en lätt korpulent man, något över medellängd och med kläder så trasiga att man nästan kunde tro att han var naken. Över axlarna hade han en mycket gammal svart rock. Han var barfota, och under den uppknäppta rocken syntes hans nakna, håriga bröst som en hård mörkbrun klippta täckt med snöflingor som långsamt smälte bort. Ett kort ögonblick stod han kvar innanför dör-



ren. Jag tittade som förhådd bort mot honom, och det gjorde säkert alla andra också, för plötsligt hade det blivit knäpptyst i det stora caféet, som sekunden innan hade surrat av alla möjliga små ljud från krockande biljardbollar, brädspelspjäser och annat. De som hade berättat om honom för mig hade inte överdrivit. Hans huvud var verkligen vackert, ja det var mera än så; med sina svarta lockar, det långa skägget, dessa glänsande ögon och den breda pannan liknade det den här kvällen inte i första hand ett människohuvud utan snarare huvudet på en gammal staty, som plötsligt genom någon för oss ofattbar hemlig ordning förvandlats till ett livets under.

Detta ansikte, som var rent och vackert men som samtidigt hade ett hårt och tufft uttryck och bar spår av ett vilt och rörigt liv, var något mycket mer än ett människohuvud.

Omedveten om den uppmärksamhet han väckt steg han långsamt fram och satte sig mitt i cafélokalen. Med höger hand mot bröstet hälsade han oss på dervischers vis och började så läsa Vâsîfs berömda *tercibend*-dikt.

Så vackert han deklamerade! Särskilt när han kom till raderna

Det är en konst att göra plågorna på jorden till en njutning

Det är så all världens glädje och sorg kommer och går

dröjde han vid orden på ett alldeles nytt sätt, så att ...

Så fort dikten var slut, drog han sig tillbaka i ett hörn och väntade medan caféägaren gick mellan borden och samlade in pengar. Han tog sedan bara en liten del av pengarna; resten lade han ned framför en gamling som satt borta vid dörren. Utan minsta notis om dem som höjde rösten och ropade "Kom, Tahsin Bey, och ta en kopp kaffe" lämnade han caféet.

Det fanns något så fantasieggande i uppenbarelsen av denne man, så totalt förändligad och hänförd, att jag verkligen fick tvinga mig själv att inte tro att han på något sätt var ett med denna mörka stormiga vinterkväll som han för ett kort ögonblick hade uppenbarat sig ur och åter igen försvunnt ut i, eller åtminstone någonting åt det hållet – en existens direkt uppkommen ur grundelementen och i besittning av dessas kraft.

Efter den kvällen såg jag inte Tahsin Efendi mer. Vi pratade inte ens om honom. Så gott som alla av oss, även jag själv, verkade vara generade över den barnsliga rädsla vi visat den där kvällen.

Trots detta kom jag då och då att tänka på honom och kände en längtan att få tala med denne underlige man. De tidigare fantasierna hade visserligen försvunnit, men nu fick i stället denne excentriker i mina tankar en helt annan karaktär, och han kom att symbolisera det sönderfall som jag för var dag allt tydligare kände runt omkring mig.

Det blev ännu ett sista möte med Tahsin Efendi, den här gången en jordbävningssnatt. Denna katastrof, som ägde rum hösten 1924 och som rev upp marken ända bort till Kars, är förstås något man aldrig glömmer. Jag hade inte upplevt något liknande tidigare och kunde inte föreställa mig hur stor förödelsen kunde bli. Ett jordskalv är inte som en storm på havet, det är något helt annat; på havet är man hela tiden på sin vakt, för vi vet att havet inte är något som vi människor kan lita på. Eftersom vi utgår ifrån att vattnet är vår fiende, känner vi instinktivt att vi måste bjuda motstånd, försvara oss och besegra denna fiende.

Med markytan är det inte så; det är där människan känner sig som tryggast. Med den förknippar man lycka, välstånd och säkerhet. Vi har vant oss vid att betrakta den som följsam och välvillig, eller i varje fall något som är bekymmerslöst och lugnt. Ett jordskalv är nå-

got otäckt som rubbar denna trygghet; det är som att få ett knivhugg av en vän. Därför kan en människa som på ett hotfullt hav visar mod och handlingskraft förvandlas till ett viljelöst offer inför faror från marken. Eftersom jag inte förstod vad det rörde sig om, när det första skälvet kom, gick jag tidigt till sängs den kvällen och började läsa om Thessalonikis historia.

Men när jag fem minuter senare hörde hur den ena plankan efter den andra började knaka i det raserade huset och plötsligt insåg att jag i vilket ögonblick som helst skulle kunna ligga begravd under ett en och en halv meter tjockt jordtak, sprang jag ut. Det var en kylig men ändå skön höstkväll. Ovanför poppelträden på gården till militärförrådet mittemot mitt hus lyste ett blekt men vackert och vänligt månansikte, som gjorde sitt för att återskapa lugnet i vår värld och få oss att tro att ingenting hade förändrats. I fjärran hördes ljudet av en fontän genom sorlet från alla människor som kommit ut vid en så ovanlig timma som denna. Jag gick mitt på vägen – i enlighet med regeln att man bör hålla ett avstånd till husväggarna på bägge sidor motsvarande sin egen kroppslängd. Min blick var å andra sidan mestadels riktad mot månen ovanför poppelträden.

Ett så rofyllt och godmodigt ansikte det var! När jag tittade på det, kände jag en lätt vrede över de torra fakta som kosmologin lär ut till oss; visst skulle man kunna tillbedja detta så godmodiga och klara ansikte, och nog kunde man tro att det där uppe fanns någon av de oansvariga krafter som styrde ens liv. Sedan ryckte jag till vid tanken på alla hemska nedbrytningsprocesser som – vem vet – försiggick bakom detta godmodiga ansikte just i detta ögonblick. Så förfärligt att föreställa sig en mänsklighet som skulle betrakta vår värld på ett motsvarande avstånd. Vem vet hur många tusen böner som i det ögonblicket riktades upp mot det svagt lysande klot som var vår jord, utan vetskap om dess egna olyckor.

Ett andra skalv, som nästan fick mig att falla omkull, ryckte mig bort från dessa tankar. Med ännu försiktigare steg gick jag iväg för att leta reda på någon vän. Hela stan var på fötter och i den mest märkliga utstyrrel. Män som hade rusat ut i kalsonger och underställ stod och klädde på sig utanför porten. De flesta var halvnakna, och i vissa gatukorsningar rådde något som kunde liknas vid ett österländskt kaos.

Och kvinnorna ... Faktiskt blev det så, att jag tack vare denna jordbävning fick se några kvinnoansikten i Erzurum. Trots sömnlösheten blev inte den där natten så omtumlande för mig. En förändring som kommit till stånd genom oväntade händelser kan man ju hur som helst stå ut med en enstaka natt, särskilt som vi nu var tiotalet vänner som kommit samman; jag behöver väl knappast säga att vårt prat mer eller mindre fick mig att glömma det hela.

Jag kommer endast ihåg att jag inombords närde en önskan om att det skulle bli morgon och att denna önskan växte sig starkare, allt eftersom natten gick: Bara det blir morgon ... Fången som vaknar i sin fängelsehåla vid midnatt, den obotligt sjuke som ligger och svettras i sin säng, stackaren som för varje ögonblick tycker sig vara prisgiven åt en kvävande förnedring, kort sagt plågade människor av alla de slag väntar på morgonsolen, som vore den en helande kraft. Och man tror att så fort den har stigit upp, kommer eländet och plågorna åtminstone att kännas mindre tunga. Detta visar att det som en människohjärna mest behöver är klarhet. Vad kan egentligen alla dessa stackars människor vänta sig av solen? Vilka av oss minns inte hur vi tyngts av enahanda dagar likadant belysta av detta skoningslösa ögas hårda sken?

Vad kommer då ut av det? Ingenting annat än att solen stiger upp ännu en gång och att nattens hölje, som även under sömnlöshet leder in i något slags drömtillstånd, dras undan och människorna rät-

tar till sina anletsdrag, att staden befrias från alla dessa vålnader och att fontänen nöjer sig med att bara låta som en fontän mitt i folkvimlet. Den här första jordbävningensnatten väntade alltså också jag på att det skulle bli morgon, trots att jag visste hur varje minut av en sömnlös dag skulle kännas – för hos mig leder sömnlöshet till ett obehag liknande den höjdsjuka som jag bara läst om i reseskildringar. När morgonsolen till sist var framme, fann den mig trött och utvakad på tröskeln till mitt hus, där jag satt utan att kunna förmå mig att ta ett steg längre och utan det sinneslugn som skänker människan all den trygghet hon behöver för att leva och arbeta, samtidigt som jag sorgset betraktade resterna av en husvägg som svängde fram och tillbaka likt en pendel.

Nästa kväll hade alla torg i staden förvandlats till märkliga lägerplatser. Tält, skjul tillverkade av brädor och gasbehållare, lustiga boningar gjorda av täcken och bönemattor utbredda över fyra pålar, till och med vagnar med bara något överdrag framtill ... Och däribland gamlingar som pratade lågmält, kvinnor, gråtande småbarn – svartvita vålnader som rörde sig över platsen. Själv stod jag utan tak över huvudet, sedan jag skänkt bort några gasbehållare och ett par takbjälkar som jag kommit över till en lyckorusig kamrat vars fru just fött barn. Under de första kvällstimmarna satt jag hos en god vän i dennes tält och drack te men gick till slut därifrån av medlidande med hustrun, som alltsedan min ankomst hade suttit hopkrupen i ett hörn av tältet med ryggen mot oss utan att röra sig eller säga något. För övrigt hade vid denna sena timma tystnaden lägrat sig över hopen av människor. Det var tyst överallt. Endast en barnvisa dröjde sig kvar, som ville den utmäta denna ensamhet som kvällen bjöd; med sin melankoliska, bekanta melodi satte den en för oss välbekant gräns för denna oförsynta tystnad och ingav oss hopp om nya tider.

Det såg ut som ett riktigt nomadläger; utan större svårighet kunde man i fantasin se denna lilla förläggning i ett historiskt skimmer: gnäggande hästar, ett par ambulerande vakter beväpnade med pil och båge, grupper av män, som satt i lyktans sken och rengjorde sina vapen, samt bölande oxar och bråkande får, som knuffades med varandra i den tysta natten bakom vagnar uppställda runt om dem. Och så det stora nomadtältet försänkt i djup sömn utan att någon tänkte på det okända som morgondagen kunde föra med sig ...

Denna i vaksam sömn slumrande hop av förhärdade människor som för århundraden sedan hade övergivit det landskap där de varit rotade, den jord där de blivit födda, den flod där de tvättat sig och de gravar där deras förfäder låg, för att med hustrur, barn och gamlingar oförväget kasta sig in i detta äventyr att göra denna jord till sin ...

Och så månen ... Den här gången syntes den ovanför Dubbelminareten. Med sitt vanliga stillsamma leende lockade den fram strömmen av minnen som vi brukar erinra oss när vi betraktar gamlingars kloka, erfarna ansikten. Vad skulle jag ta mig till? Först tänkte jag på att gå hem och lägga mig. Skalven hade blivit färre, men det hade under dagen kommit så skrämmande nyheter om olyckor, att det var svårt för mig att uppbåda det mod som behövdes för att stiga in mellan fyra väggar. Samtidigt skulle det inte heller bli så lätt att under hela den förestående natten med tilltagande kyla ensam gå omkring i en sovande stad där detta tillfälliga tillstånd liksom blivit något naturligt. Jag vandrade runt en stund och när jag till sist insåg att inget annat fanns att göra, gick jag tillbaka till mitt hus. Hur länge jag sov vet jag inte. Plötsligt vaknade jag och kände instinktivt en stor rädsla. Jag hoppade direkt i skorna, fullt övertygad om att något hemskt skulle hända. Jag stod kvar en stund mitt i rummet med ansiktet vänt mot sängen, som jag inte haft den minsta lust att lämna.

Aldrig tidigare hade jag så starkt känt hur mycket ett hem och en säng kunde betyda; det plågsamma i att inte ha någonstans att sova var något nytt för mig. Utvakad och i ett tillstånd av rädsla och desperation tittade jag ut genom det nakna, ödelagda fönstret. Månen fanns på samma plats som kvällen innan. Med samma stillsamma leende spred den över poppelträden en gyllene glans. Jag rusade ut ur rummet, inte av rädsla för jordbävningen utan skräckslagen på grund av den stillhet och oberördhet som detta lugna och städse leende ansikte förmedlade – denna hemska ensamhet som är människans lott här på jorden. Men för sent ...; det första skälvet kom när jag fortfarande befann mig överst i trappan. Det var nog det kraftigaste skälvet dittills, och i det omedelbart därpå följande avlägsna dova ljudet av något som bröts sönder kunde man ana en kraft stor nog att omfatta en hel stad. Jag sprang naturligt nog åter ut på gatan.

Någon gång under natten – jag vet inte vad klockan var – ställde jag mig åter denna fråga, med ögon, ja kanske hela kroppen, tyngda av sömn och med lukten av min egen kudde och min egen kropp i näsan. Redan nu fasade jag inför tanken att jag framför mig hade en natt som jag inte visste hur jag skulle kunna genomlida och – ännu värre – den långa dag som skulle följa på den. Modlös och osäker gick jag vidare, långsamt och okoncentrerat, och tappade för varje steg litet av den sömn som fyllde mig till bristningsgränsen. Då och då hoppade jag åt sidan rädd för att trampa på människor som slängt sig ned på marken varhelst de befann sig på vägen. En människa som promenerar ensam i en sovande stad får en helt annan bild av vägarna. Troligen är det först sådana gånger som en stads verkliga topografi blir synlig. Det var den kvällen, tror jag, som jag lärde känna Erzurums verkliga fysiologi. Allt emellanåt lyfte jag på huvudet och tittade uppåt. Månen stod nu bara litet lägre. Annars

fanns där samma lugn och svala skönhet som tidigare; den hade öppnat sin fontän av frusen strålgång och hela nejden fylldes med den drömmens och dödens poesi som bara månen kan uppbåda. Föremålen hade helt och hållet ändrat form, som om de hamnat i händerna på en jäckande och grym trollkarl, och de hade alla blivit så vackra, att man knappt kände igen dem. Ändå var denna skönhet mig så fjärran, så främmande, ja till och med så fientlig, att ... Om jag hade kunnat, skulle jag ha blundat när jag fortsatte vägen fram. Marken hade omintetgjort den tillit jag hade hyst till den. Det skulle inte bli lätt att förlika mig med naturen. Dessa jordbävningssnätter lärde jag mig vilken hård moder denna jordyta är på vilken vi utför vårt arbete, på vilken vi vandrar omkring och slår oss ned en stund och där vi spelar det lustiga och mödosamma spel som kallas livet för att sedan en dag vända tillbaka in i dess famn. Ett ögonblick föresvävade mig en inre syn som fick håren att resa sig på mig: En jord som kastar de döda ur sin famn ... Och det var då som om jag litet grand anade varför människorna, även om hela livet går i rädslans tecken, ändå inte tänker så ofta på döden; trots all vår rädsla ser vi den som en återvändo, tänkte jag. Den mest plågsamma och för mig mest skrämmande tanken kom dock utanför en till hälften raserad byggnad – ett större tvåvåningshus. När jag passerade huset, kände jag att jag omärkbart skakade på huvudet och mumlade för mig själv: "Stackars människor. Vad håller de på med, är livet värt detta elände?" Rättare sagt, var det som om jag mumlade dessa ord, medan ett andra jag inne i mig blev varse dem. Då blev jag rädd för mig själv. Jordbävningen hade haft en demoraliserande effekt på mig, och döden jagade efter mig; den känslan kunde jag inte bli riktigt kvitt på flera år.

När jag kom fram till stadsparken, var jag trött och vilsen. Hur hade jag kunnat komma ända hit utan att märka det? Det behöv-



de man inte fundera på. Det var staden själv som hade knuffat den här trötta och utvakade människan nedför vägen; precis som en sten som rullar utför en höjd hade jag stannat till så fort jag kommit till denna förhållandevis plana yta.

Det jag först fick syn på var silhuetterna av två vattenbufflar hopkrupna på sumpmarken som bildats kring ett större vattenhål där ute. De där vattenbufflarna – det bör framhållas – hade blivit ett slags fix idé hos mig i Erzurum. Ständigt och jämt träffade jag på någon av dem. Dessa stackars jättar med torkade lerkokor och smutsrester på ryggen, ja ända upp till skallen, och med skocken av mindre djur som kretsade ovanför dem som små virvelvindar tycktes mig dömda att hela sitt liv få sota för att vara så stora och otympliga. Även nu hade jag omedvetet sökt mig till dem – så lätta att finna på sin vanliga plats. Om jag inte hade märkt att det var ljust och till och med folk i caféet, skulle jag säkert ha stannat ett tag till där jag var. Men längtan efter varmt te ryckte mig bort från denna dystra filosofi som jag hade uppfunnit åt mig själv.

De dystra tankar om människors utsatthet som den senaste stunden hade surrat i mitt huvud hade obemärkt framkallat hos mig en stolthet och högdragenhet av något slag. Jag hade satt mig upp mot de villkor och lagar som livet var underkastat. Och nu var jag uppfylld av denna oppositionslusta. Därför gick jag inte in i caféet utan gick, halvt om halvt i ett tillstånd av gudomlig vrede, och satte mig på en stol som jag hittade i ett undanskymt hörn av trädgården utanför. Eller rättare sagt, jag kurade ihop mig, för den tidigare kylan hade nu gått över i riktig köld. Utan att tänka på någonting alls stirrade jag med tom blick ut mot slätten. Någon i närheten sade:

– Herrn, kan jag få lite eld?

Samtidigt sträcktes en naken, kraftig arm upp mot mig. När jag tittade dit, såg jag vem det var: Tahsin Efendi. Jag hade fått det

mest lämpliga sällskap för en kväll som denna. Jag sträckte fram cigaretten och sade:

– Hej, Tahsin Efendi.

– Hej, svarade han torrt.

Han låg på sidan i höstgräset. Med huvudet vilande på höger arm rökte han sin cigarett med den lediga vänsterhanden. Hans enda ord till svarshälsning var så korthugget, att det lät som ett pistolskott.

All min lust att prata kom naturligt nog av sig, och jag började till och med att känna mig besvärad. Just som jag skulle resa mig och gå, tog han dock till orda igen och sade – och det måste ha berott på att det var en sådan där utrymningskväll:

– Visst är det en vacker kväll, nästan som en dröm ...

Sedan tog han ett djupt bloss, sträckte på kroppen och lade sig rak lång på rygg. Med vidöppna ögon tittade han upp mot himlen. Jag visste inte vad jag skulle svara. Vad kunde jag säga till den här mannen, som av vörnad för naturen hade grävt ned sig bland växterna på marken, som om han vore en del av den? Åter igen blev det tyst en stund, men stämningen hade lättat något. Så sade han, med mjukare röst och som om han mumlade för sig själv:

– Naturens tystnad är inte så hemsk som man tror. Det är bara det att vi inte på något vis kan förlika oss med den.

Så rent och vårdat han talade. Han hade börjat tala, som om han ville komplettera något som bara blivit sagt till hälften, och han fortsatte:

– Likt grodorna där ute i träsket gör vi allt för att bryta denna tystnad ...

Han avslutade inte meningen utan vände huvudet åt ett annat håll.

– Ja, sade jag, fortsatt.

Men han svarade inte utan vände bara på sig och låg på mage, liksom nedborrad i i marken. Så hoppade han plötsligt upp med oväntad spänst och slog sig ned med korslagda ben alldeles intill mig.

- Beställ fram en vattenpipa åt mig, och rök en du också, sade han.

- Ni får gärna ta en, sade jag ... men jag blir dålig av sådant ...

Med en lätt fnysning gick han med på det. Det var tydligt att han inte tyckte om mig. När hans vattenpipa kom, ville han ha en stol:

- Nu ska vi sitta som folk, sa han och drog till sig pallen som caféägaren kom ut med. Därpå vände han sig mot mig och sade med riktig fientlighet i rösten:

- Än sen då, om du blir dålig.

- Nja, det spelar kanske ingen roll, sade jag, men det är väl inte särskilt trevligt att bli sjuk?

- Ja, du skulle ju kunna dö, till och med, eller hur?, genmälde han och låtsades vara lika orolig som en ömmande mor:

- Å, vad skulle det bli av den här världen, om du dog? Tänk dig en värld utan dig, så förfärligt. Var då försiktig och sköt om dig ...

Med en nästan aggressiv rörelse tog han tag i kragen på min rock och rättade till den, så att jag inte skulle frysa.

Det var förstås omöjligt att lyssna på det där utan att bli arg.

- Varför talar ni på det där viset? Säger man sådana saker till en människa man nyss har träffat?

- Men, kära nån, då! Nu är det inte långt till tårarna ..., sade han retsamt, med en sådan vekhet, vad är det då för mening med att försöka klara av att leva.

- Vek eller hård, det spelar ingen roll, sade jag, jag är ju inte den enda människan här i världen ... Det finns miljarder människor som jag och sådana som har det värre än jag, alla lever, alla dör.

Och så tillfogade jag menande:

- Tillsammans med dem som är starkare än jag, dessutom, ...

- Naturligtvis, sade han, utan tvekan finns det sådana som är vekare och svagare än du. Men de vet sin begränsning ... (Han ögon lyste som eld i halvmörkret.) Utan tanke på ditt kroppsomfång har du försökt dig på att erövra och behärska hela tillvaron ... Vad har du att göra med andra saker än den grop du själv kan fylla?

Genom mig riktade han sig till hela mänskligheten. Han talade högt och ljudligt som om han stod inför en mycket stor folkmassa. Jag spelade med:

- Må så vara, men vi har också viss framgång i detta.

Med ett flatskratt sade han:

- Framgång, va? Var då? När då? Hur då? ... Vilken framgång ... Har du för ett ögonblick lyckats komma undan oaktsamheten hos jätten på vars rygg du lever som en lus? Livet ger outhärligen sin hyllning åt dödens segrar. Men du skakar på ditt lilla huvud och försöker komma förbi.

Jag svarade så försiktigt och vänligt som jag bara kunde:

- Livet och kärleken skördar också sina segrar. Och det dessutom under naturens oföränderliga lagar!

Han avbröt mig med en handgest:

- Dumheter... Livet är inget annat än ett ode till dödens ära. Solen är en gravplats, och jorden ... och vi ...

Allt detta befängda prat framförde han så övertygat och med en sådan röst att orden träffade rakt i hjärtat, och jag kunde inte annat än säga vädjande:

- Tig, är ni snäll, jag ber. Håll tyst. Varför säger ni allt detta? Och vad har ni för rätt att tala så?

Han hade dock inte en tanke på att lyssna på mig. Vild av upphetsning hade han rest sig upp och stod stel och rak i en konstig sorts hotfull predikoställning, med ena handen på tebordet och med den andra hårt knuten mot axeln som om han med en förtäckt gest pekade på något ovanför:

- Jag upprepar: Allting är död. Allt kommer av den och återgår till den ... Vi, allt du ser - han pekade runt och pressade foten mot gräset - allting, alla är vi maskar som kryper omkring på ett enormt lik ... Förstår du? Likmaskar ...

Jag visste inte vad jag skulle ta mig till. Med all den kallblodighet jag kunde uppbåda sade jag:

- Varför skriker ni så där? Sätt er ned och förklara i lugn och ro alla dessa saker.

Han förblev stående en stund. I det skumma ljuset märkte jag att hans anletsdrag hade förändrats. Sedan sade han med ganska mild stämma:

- Ja, ni har rätt; det är bättre att tala lugnt och sakligt ... Jag skrämde er visst ...

Vem var den här mannen? En dödens profet, eller en idiot som njöt av att chockera andra? Varför hade jag den här kvällen träffat på denna olycksbådande fågel?

Han satte sig. Med ett förvånansvärt stort lugn tog han emot slangen till vattenpipan som jag plockat upp från marken. Ännu en gång försjönk han i tystnad. Sedan började han plötsligt tala igen, som om ingenting hade hänt.

Han sade att han skulle lämna Erzurum nästa morgon; staden tråkade ut honom:

- Man måste röra på sig litet.

Sedan blev det tal om jordbävningen, och jag berättade för honom de märkliga scener jag sett på vägen till caféet. Eftersom han inte hade varit någon annanstans på två nätter, visste han inget. När jag berättat färdigt, sade han skämtsamt:

- Det betyder att nu är hela staden som jag ... I så fall måste jag absolut ge mig av.

Därpå reste han sig upp med samma spänst som tidigare och sade:

- Adjö, herrn. Förlåt att jag blev så upphetsad ...

Utan den minsta brådska gick han iväg utan att se sig om och var snart försvunnen i halvdunklet bortom trädgårdens späda ungträd. Jag såg honom aldrig mer i Erzurum, och ingen visste vart han tagit vägen. En sak var emellertid säker, och det var att denne galne man hade lärt mig något värdefullt. Jag skyndade tillbaka hem och gick omedelbart i säng. Det skulle inte tjäna någonting till att förbli sömnlös i denna förgängliga värld ...

Övers. från turkiska av Birgit N. Schlyter

Rasmus Elling

## TAKING THE ISLAM OUT OF IT

*Coleman Barks*

*On the night of May 2, Barks dreamed he was lying in a sleeping bag on the banks of Tennessee River, near where he grew up. Suddenly a flash of light lit up the sky and, as Barks describes ... "A ball of light rises from Williams Island and comes over to me – revealing a man sitting cross legged with head bowed and eyes closed, a white shawl over the back of his head. He raises his head and opens his eyes. I love you he says. 'I love you too' I answer"*<sup>1</sup>

Coleman Barks voksede op i Chattanooga, Tennessee, og efter at have studeret på forskellige universiteter modtog han i 1968 en Ph.D. fra University of North Carolina, på baggrund af en disputats om Joseph Conrad. I løbet af 70'erne skrev han tre digtsamlinger og arbejdede med nogle antologier om amerikanske poeter, samtidig med han underviste i engelsk litteratur på universitet. Coleman Barks færdes i de litterære kredse omkring folk som Bill Moyers, der er fortaler for en slags "anti-intellektuel" poesi<sup>2</sup>, og i de såkaldte *New Age*-kredse. I 1976 introducerede Robert Bly – en populær amerikansk

---

<sup>1</sup> Amy Standens artikel "Rumi: No. 1 in Afghanistan and the USA" i *Salon.com*, 12. oktober 2001.

<sup>2</sup> Se fx. Carlo Parcellis kritik i artiklen "Who hired Bill Moyers to destroy American Poetry?" i *Flashpoint Magazine*, online på [www.flashpointmag.com/moyypoets](http://www.flashpointmag.com/moyypoets).

poet, der selv havde fundet Rumi igennem den indiske mystiker Kabirs bøger<sup>3</sup> – Coleman Barks for R. A. Nicholsons oversættelser af Rumis poesi, og sagde at disse digte skulle “befries fra deres bur”. Dette førte til et samarbejde om bogen *Night and Sleep*, der indeholdt nye versioner på amerikansk, af tidligere oversættelser til engelsk af Rumis digte, og senere til samarbejdet om en kasette med recitationer af disse “oversættelser”, akkompagneret af indisk sitar-musik.<sup>4</sup> Efter dette samarbejde gik Barks videre på egen hånd med Rumi, nu med bogen *Open Secret*, og i 1984 valfartede han til Rumis grav i Konya i Tyrkiet.

På trods af denne inspiration fra Bly, forklarede Barks i et interview til *The Yoga Journal*, at det var hans srilankanske guru, Bawa Muhaiyadeen (d. 1986), der fortalte ham, at det var hans “kald” at viderebringe Rumi til Vesten, efter at Barks havde besøgt Muhaiyadeen regelmæssigt igennem otte-ni år.<sup>5</sup>

Coleman Barks kan ikke læse, skrive eller tale persisk, hvilket i sig selv må siges at være et handicap for en selvproklameret oversætter af persisk poesi. I perioder har Barks arbejdet sammen med den iransk-amerikanske John Moyne (født Javad Mo'in), der er professor i lingvistik, og har udgivet en bog om sufisme.<sup>6</sup> Moyne har formodentlig i kraft af sit kendskab til persisk kunne hjælpe Barks med arbejdet med Rumi, men som Rumi-eksperten Franklin D. Lewis

---

<sup>3</sup> Bøger, Bly selv havde “oversat”, dvs. renderet fra tidligere engelske oversættelser, og blandt mange andre bøger, hvis oversættelser han selv gendigtede fra, og udgav med sit eget navn som “oversætter” på forsiden.

<sup>4</sup> Altså ikke iransk eller tyrkisk musik, der, som Franklin D. Lewis noterer, måske ville have været mere passende: Lewis “*Rumi: Past and Present, East and West: The Life, Teachings and Poetry of Jalal al-Din Rumi*” (OneWorld, 2000)

<sup>5</sup> Theresa Heacock i artiklen “Talking Shop with Coleman Barks” i *Yoga Journal* september/oktober 2002. Online på [www.yogajournal.com/views](http://www.yogajournal.com/views).

<sup>6</sup> John Moyne “*Rumi and the Sufi Tradition*” (Global Publications, 1998).



påpeger, kræver en dybere forståelse af Rumi mere end en lingvists uddannelse, og igennem hele Barks' forfatterskab står Moyne meget i baggrunden.<sup>7</sup> Det er derfor nærliggende at stille spørgsmålstegn ved kvaliteten af Moynes bidrag.

Det meste af tiden arbejder Barks alene med tidligere oversættelser af Rumi, primært fra de romantiske orientaler Nicholson, Arberry og Annemarie Schimmel. Barks tager de gamle, "tørre", britiske sætninger ud, former dem, skærer dem ned og genformulerer dem i en moderne, amerikansk jargon: "I moved away from the densely rhymed technique of Persian poetry, which I felt would sound like gibberish" siger Barks, " – and put Rumi more into the Whitman, Galway Kinnell genre – loose, colloquial, delicate – a more American style".<sup>8</sup>

Ikke desto mindre er Barks kendt som den førende *oversætter* af Rumi. I starten figurerede Barks på bøgerne som forfatter til "versioner" af Rumi, men på den mest solgte af hans bøger, *The Essential Rumi*, står der på forsiden "Translations by Coleman Barks"; og på næste side "Translated by Coleman Barks with John Moyne, A. J. Arberry, Reynold Nicholson";<sup>9</sup> og ligeså på senere bøger. Man skal dog have i mente, at Barks ofte selv understreger, at han ikke kan persisk – men ikke desto mindre er han tryk ved sin rolle som oversætter: "My theory is that you can't be a poet in a language that you didn't hear in the cradle. All I heard was this southern that I'm

---

<sup>7</sup> Lewis s. 590.

<sup>8</sup> Linda Stakards interview med Barks "A valentine to the world" på Bookpage.com, posted marts 2002, online på [www.bookpage.com/0302bp/coleman\\_barks.html](http://www.bookpage.com/0302bp/coleman_barks.html).

<sup>9</sup> Ligeledes skriver Barks fx. i indledningen til sin *Delicious Laughter*, at han i kraft af at være oversætter med sin bog for første gang nogensinde vil præsentere læseren for nogle seksuelt-betonede passager i Rumi's *Masnavi*, der før har været gemt bag latinsk tekst i R. A. Nicholsons oversættelse.

speaking". Det er defor måske heller ikke helt forkert, når Lewis kalder Barks' arbejdsmetode for "re-Englishing [of] Arberry or Nicholson".<sup>10</sup>

Men Barks er en god digter, og med sin dybe stemme og dramatiske fremtoning er han særdeles dygtig til recitation. Så god, at han nærmest på egen hånd har gjort "Rumi" til "den bedst sælgende poet i 90'ernes USA".<sup>11</sup> Barks giver foredrag og recitationer overalt i USA, og har gjort dette i snart ti år med stor success. Han har optrådt med diverse jazz- og world-musikere på CD'er, videoer og CD-ROM'er, han har været adskillige gange på Bill Moyers TV-programmer, har modtaget en række priser (herunder Pushcart Prize) og er med i 7. udgave af *Norton Anthology of World Masterpieces*. Han har udgivet flere videoer med sine recitationer og har for nylig sagt nej til et tilbud fra Oliver Stone om at bidrage til en film om Rumi. Barks er med til at udvikle skriveundervisning for unge, rejse penge til børn i Afghanistan og har været med i forskellige kulturudvekslingsprogrammer. Barks har igennem talrige venner og tilhængere i USA (herunder Madonna, Demi Moore og Donna Karan) fået indflydelse på den kulturelle scene, og med sit pacifistiske digt til præsident Bush – hvori Barks talte imod et angreb på Irak og opfordrede Bush til i stedet at bygge turisthoteller ved arabiske mystikers gravsteder<sup>12</sup> – også en politisk stemme. Hans *Essential Rumi* har i to oplag solgt mere end 500.000 kopier.

---

<sup>10</sup> Lewis, s. 591.

<sup>11</sup> Se fx. Peter Culshaws artikel "Giving the Dervish a Whirl" i *The Guardian*, 1. december 2001.

<sup>12</sup> Coleman Barks "A poem from translator of Rumi to the U.S. president".

## Barks om Rumi og sufisme

Coleman Barks læser ikke selv andre moderne oversættelser af Rumi<sup>13</sup>, og han baserer sin viden om og "oversættelser" af Rumi primært på "den gamle skole" af Rumi-forskere (A. Schimmel, R. A. Nicholson og A. J. Arberry), som han samtidig ser på som "really bad poets".<sup>14</sup> Angående hans forhold til islamforskning, siger Barks:

rumifreak: Did you study Islam in order to understand Rumi's poetry?

Coleman Barks: I haven't really, but I have translations of the Qur'an close by, and friends who are devout Muslims --- who scold me from time to time because of my translations.<sup>15</sup>

Grundlæggende mener Barks, at man som oversætter af Rumi ikke nødvendigvis behøver at vide noget om islam, trods det faktum, at Rumi først og fremmest var uddannet indenfor islamisk ret og teologi, at Rumis fader var kendt som dommer i islamisk ret, og at Rumis verdenssyn var funderet i islam. "I took the Islam out of it" siger Barks om Rumi "... Yeah, the fundamentalists or people who think there is one, particular revelation scold me for this".<sup>16</sup>

Barks har i et interview beskrevet sig selv som en af de "gno-

---

<sup>13</sup> Online chat/interview med Coleman Barks på Beliefnet.com, 24. maj 2001, via Yahoo! Online på <http://chat.yahoo.com> eller [www.beliefnet.com/story/79/story\\_7995\\_1.html](http://www.beliefnet.com/story/79/story_7995_1.html).

<sup>14</sup> Jonathan Curiels interview med Coleman Barks i artiklen "Poet follows his own muse in translating Sufi mystic" i *San Fransisco Chronicle*, torsdag 4. april 2002.

<sup>15</sup> Online chat/interview, samme netadresse.

<sup>16</sup> "Poet follows his own muse...".

stics who only accept their own experience rather than any revealed interpretation of it through a book".<sup>17</sup> I sine mange interviews, bøger og foredrag forklarer Barks, at hans "experience", hans mystiske oplevelse, var hans tid sammen med den srilankanske guru Bawa Muhaiyadeen: "The only credential I have for working on Rumi's poetry is my meeting with Bawa Muhaiyadeen. That relationship is the only access I have to what is going on in Rumi's poetry".<sup>18</sup> Da Muhaiyadeen ikke skrev nogen bog om Rumi, er det svært her at bedømme guruens viden om emnet.

Selvom Barks overholdt fasten i Ramadanen, det år han var på pilgrimsfærd i Konya, er hans religiøse handlinger normalt af en anden observans:

I go for lattés and I go riding in my '72 Dodge convertible. Everything is church, isn't it? I love to sing hymns... I used to go to old singings in the mountains of North Carolina. I wouldn't say I was anything: I am everything! Why not a Hindu? I love the dancing Shiva. Surely St. Francis and Buddha Dharma would get along fine. They wouldn't have an argument. They would laugh a lot, and laughter's pretty holy to me.<sup>19</sup>

Barks trækker dog noget legitimation fra Mevlani-ordenen, der er den islamiske sufi-orden, hvis ledere formentligt nedstammer fra Rumis familie:

---

<sup>17</sup> "Rumi: No. 1 in Afghanistan and the USA".

<sup>18</sup> "A valentine to the world" (se note 8).

<sup>19</sup> Margaret Doyles artikel "Translating Ecstasy: Coleman Barks on Rumi with a Side of Curry" i *New Times*, juni 2001. Online på [www.newtimes.org/issue/0106/barks.htm](http://www.newtimes.org/issue/0106/barks.htm).

I once met the living end of Rumi's lineage (...) Twenty-eight generations have traced their line down through. He was in Atlanta with the dervishes and he sat me down at the table to give me this beautiful book, this gift, and he said 'What religion are you?' and I just threw up my hands and he said 'Good'.<sup>20</sup>

Barks mener også at have haft en slags vision hvori Rumi optrådte:

I had a dream once where I saw Rumi coming in a door and everybody was so glad to see him that he disappeared into everyone. You couldn't find him – he was in everybody's gladness to see him.<sup>21</sup>

Ifølge Barks er essensen af Rumis filosofi, at "kærligheden er religionen, og bogen er universet",<sup>22</sup> en sætning, der lader til at være blevet Barks' mantra. Barks mener, at Rumi var en modstander af "opdeling" og "splittelse", og at han derfor ikke nødvendigvis skal omtales i en begrænset (islamisk) kontekst. Barks citerer jævnligt Rumi for at sige, at der ikke er forskel på kristne, jøder og muslimer, og har brugt citater fra Koranen til at understøtte dette, i hans øjne, "sufistiske" synspunkt.<sup>23</sup> Han mener selv at dele dette centrale synspunkt med Rumi:

Rumi said that if you think there is an important difference between a Muslim and a Jew, a Christian and a

---

<sup>20</sup> "Rumi: No. 1 in Afghanistan and the USA".

<sup>21</sup> Citat, Coleman Barks i "A valentine to the world..."

<sup>22</sup> se fx. "Poet follows his own muse..." eller online chat/interviewet på beliefnet.com.

<sup>23</sup> se fx. "Rumi: No. 1 in Afghanistan and the USA".

Buddhist and all the rest, then you are making a division between your heart – which you love with – and how you act in the world. That’s a pretty radical thing to be saying in the 13th century – and even now!<sup>24</sup>

Barks giver ikke nogen reference til Rumis værker, så man kan finde denne passage, men det er formodentlig baseret på en strofe, Nicholson tilsyneladende har indrømmet at have tilføjet i sine oversættelser, uden at den med sikkerhed eksisterer i de oprindelige tekster.<sup>25</sup>

Barks definerer Rumi som en “sufi”, og begrebet “sufi” således:

There is a lot of talk and a lot of argument about the term “Sufi”. I like to be simple about it and say that it’s just the “way of the heart” – which is actually not so simple.<sup>26</sup>

Trods det faktum at Barks ser Rumi i en panteistisk kontekst snarere end i en islamisk, mener han dog, at Rumi *var* muslim, og gør noget ud af dette i indledningerne til sine bøger. Som Barks’ mentor Bly sagde om Rumi i et interview: “Oh, he was a Muslim. Sure he was. They were naughty Muslims, but they were Muslims... but he (Rumi) also loved Zoroaster. He’s just lucky he didn’t get hit”.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> “ A valentine to the world...”.

<sup>25</sup> Referer fx. til Ibrahim Gamards foredrag under titlen “ Rumi and Self-Discovery”, online på [www.dar-al-masnavi.org/self-discovery.html](http://www.dar-al-masnavi.org/self-discovery.html); eller til Karim Zamani “*Minagar-e ‘asheq: Sharh-e mowzu’i-ye masnavi-ye ma’navi*”, afsnittet “*Khoda-shenasi*” (*Nashr-e ney*, Teheran, 2003).

<sup>26</sup> Online chat/interview fra beliefnet.com.

<sup>27</sup> Citat, Robert Bly fra interview med Robert Bly og Coleman Barks i C/OASIS POETRY 2002. Online på [www.sunoasis.com/blyinterview1.htm](http://www.sunoasis.com/blyinterview1.htm).

Barks siger selv, at han ikke har forsket i iransk kultur eller persisk litteratur, og citatet fra nedenstående interview viser hans holdning til dette:

Rezausa: How much of Persian culture is assimilated with the Sufi way and Rumi's poems? And do we need to understand their culture before we start the poems?

Coleman Barks: No, I don't think so. I don't think Rumi belongs to any particular nation or religion. He is available to everyone.<sup>28</sup>

Dette, sammen med hans manglende evne til at læse Rumi fra originalen kan være en af grundene til, at Barks ofte har misforstået basale ting i Rumis verden, som Lewis noterer:

Barks holds some terminological misconceptions, such as the idea that "Dervish means doorway, an open space through which something can happen, so a dervish is a surrendered person" ... Rather, the word Dervish (Persian *darvish*) stems from an Avestan word meaning "poor" ... Barks also labors under some misconceptions about the original text of Rumi, such as the observation that "there are some odes that have numbers like No. 3748 on them".

In reality, all the poems... are numbered, though these numbers were not assigned by Rumi... Unfortunately, none of the printed editions contain ode no. 3748; the number of "odes" .... does not exceed 3,500 in the largest printed collection (...) this imprecision is indicative of the

---

<sup>28</sup> Online chat/interview, samme netadresse.

degree to which Barks is handicapped by his lack of Persian. If Barks ever discussed such matters with Moyne, Moyne does not seem to have corrected Barks or coached him very carefully.<sup>29</sup>

Når man læser Barks' værker igennem, lægger man ofte mærke til små ting, der alt i alt viser en mangelfuld viden på området. Fx. skriver Barks, at Rumi er kendt i Mellemøsten som "Jelaludin Balkhi";<sup>30</sup> det er dog kun de færreste i Mellemøsten, der betegner ham ved dette navn. Persisksprogede kender ham som Mowlana, og tyrkisksprogede som Mevlana. Barks fortæller os, at Rumi var tilfreds med en et-ords titel til sit værk: "Mathnawi". Ikke desto mindre hedder værket *Masnavi-ye Ma'navi*, og det er formodentlig ikke Rumi, der har valgt denne titel, ligesom at *Masnavi* ikke er en titel som sådan, men betegnelsen for en digtform. På forsiden af hans *The Essential Rumi* ser man et portugisisk tæppe, i stedet for et persisk, der ville være mere indlysende i denne sammenhæng (eller et turkmensk tæppe, hvis rodethed og asymmetriske mønster minder Barks om Rumis poesi). Barks siger, at ordet *sohbat* (altså persisk/arabisk *sohbat*, "samtale") ikke kan oversættes, selvom det netop er et af de lettere ord at oversætte.<sup>31</sup> Ligeledes fortæller Barks om sufien, der kaldte sin iturevne kåbe *faraji*; det er rigtigt at på arabisk kan ord fra roden *f-r-j* have betydninger som "*ripped open*" og "*happiness*", og samtidig også betegne de kvindelige kønsorganer – men ikke, som Barks fejlagtigt påstår, også de mandlige kønsorganer,<sup>32</sup> hverken på arabisk eller persisk.

---

<sup>29</sup> Lewis, s. 590

<sup>30</sup> Coleman Barks "The Essential Rumi", forordet.

<sup>31</sup> Ibid. s. 76, *sohbat* betyder "tale, samtale, snak".

<sup>32</sup> Ibid. s. 100; jvf. Hans Wehr "A Dictionary of Modern Arabic" og M. Moin "A Persian Dictionary".



For at forklare hvorfor Rumi er blevet så populær i Vesten, siger Barks bl.a., at det er, fordi Rumi ikke er præcis med, hvem han taler til, eller hvad han rent faktisk taler om.<sup>33</sup> "Rumi saw the world as basically ecstatic" udtaler Barks,<sup>34</sup> og han mener, at vi i Vesten har behov for "ekstatisk" digtning og østlig spiritualitet:

It's [Rumis poesi] not a fad. It's filling a need in the Western psyche that craves nourishment... Most of the ecstasies were expunged from the New Testament. This has created a longing in Christian and Western cultures for ecstatic vision.<sup>35</sup>

....It may be that part of the ecstatic material in Christianity was expunged at the Council of Nicaea, in the 13<sup>th</sup> century in Southern France. Rumi may be filling that long-felt need for ecstatic communion and the ecstasy of normal life.<sup>36</sup>

Man kan måske argumentere for, at Rådet i Nikaea resulterede i, at kristendommen blev mere konform og "anti-ekstatisk", men Barks er ikke så præcis i sine historiske betragtninger: Rådet (det første) i Nikaea var i det 4. århundrede, ikke i det 13., og det foregik i det nuværende Tyrkiet, ikke i Frankrig.

Barks' præsentation af Rumi er meget i tråd med *New Age*-jargonen: "Rumi celebrates the mystery of dreams, the release, the magic of being enlightened while we are surrendered in this state";

---

<sup>33</sup> se fx. "Rumi: No. 1 in Afghanistan and the USA".

<sup>34</sup> "Poet follows his own muse..."

<sup>35</sup> "Talking shop with..."

<sup>36</sup> online chat/interview på beliefnet.com.

eller: "He's [Rumi] genuinely, deeply, gentle and tender... He's the real thing"<sup>37</sup> På den anden side prøver han ofte at understrege, at Rumis filosofi er en tand mere "rå":

This is not Norman Vincent Peale urging cheerfulness, conventional morality, and soft-focus, white-light feel-good, nor is this New Age tantric energy exchange. This is giving your life to the one within you know as Lord, which is a totally private master.<sup>38</sup>

Barks har alligevel igennem tiden formået at sælge Rumi som lidt af en pakke-løsning til *New Age*-markedet: Man kan få Rumi-bøger, Rumi-musik, Rumi-kalendre og Rumi-CD-ROM'er. I Barks' bøger er der ofte inkluderet et par indiske karry-retter, Bawa Muhaiyadeen har improviseret. I interview giver Barks også idéer til, hvordan Rumi-fans kan praktisere "rumisme":

Mr\_brown\_the\_dog: What is one thing Rumi did to be happy that we could do?

Coleman Barks: He loved to watch the animals. He watched the dogs and the birds and the ducks and the camels. He saw the way the animals moved as a kind of scripture revealing the Divine.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Citat, Coleman Barks i Mary Louise Schumachers artikel "Mystic's poetry of love finds favour in the West" i *The Milwaukee Journal Sentinel*, 4. november 2001.

<sup>38</sup> "A valentine to the world..."

<sup>39</sup> online chat/interview på belifenet.com.

## Eksempler på Barks' udlægning af Masnavi-ye Ma'navi

Eksemplerne på Barks' mere eller mindre fejlagtige eller "pyntede" udlægninger af Rumi er talrige, men for at begrænse mig til denne artikels rammer, har jeg kun udvalgt eksempler på Barks' "oversættelser" af *Masnavi*, og altså udeladt eksempler på "oversættelser" af *Divan-e Shams* og andre værker tilskrevet Rumi. Ligeledes har jeg kun udvalgt eksempler fra Barks' bestseller *The Essential Rumi* (ER). Her følger fem eksempler:<sup>40</sup>

### 1. Childrens Game.

...

When a drunk strays out to the street,  
children make fun of him.

He falls down in the mud.

He takes any and every road

The children follow

not knowing the taste of wine, or how  
his drunkenness feels. All people on the planet  
are children, except for a very few.

....

The knowing of mystic lovers is different  
The empirical, sensory, sciences

---

<sup>40</sup> I sammenligningen henviser jeg til enten *Masnavi-ye Ma'navi* (forkortet MM, med efterfølgende tal angivende hvilket nummer digtet har); til Nicholsons oversættelser *The Mathnavi of Jalálu'ddin Rumi* (Books I-VI) (forkortet NM); eller til Coleman Barks' *The Essential Rumi* (forkortet ER), med mindre andet er angivet. Af computertekniske årsager fremgår persiske citater med sin europæiske translittering.

are like a donkey loaded with books

....

Don't be satisfied with the *name* of HU,  
with just words about it. (ER s. 4-5).

Kernen i fablen er, at de der er langt fra Gud, er som børn, der leger og udforsker deres seksualitet, imens folk, der har guddommelig indsigt er magtfulde og "potente som Rostam" (oldtidens iranske helt). Denne sammenligning udelukkes dog i Barks' version. I originalen står der: "*Khalq atfal-and joz mast-e khoda*", altså at alle er børn, på nær de, der er "fulde af Gud" ("him that is intoxicated with God" i NM, B1, s. 186-187).

I "Childrens Game" bruger Barks en betegnelse, han ynder meget, nemlig "mystic lovers". Det er i dette tilfælde betegnelsen *ahle del* ("hjerterets folk"), der søges oversat. Hos Nicholson derimod lyder det:

The sciences of the mystics (*literally, "the men of heart"*)  
bear them (aloft); the sciences of sensual men (*literally,*  
*"the men of body"*) are burdens to them (M, B1, s. 187)

Når Barks skriver "Don't be satisfied with the *name* of HU", bryder han sin egen regel om, at Rumi skal kunne læses og forstås af alle. Han forklarer godt nok i noterne, at *Hu* er et navn for "divine presence" (altså ikke Gud/Allah?), men har valgt ikke at oversætte det (til fx. "Him"?), og giver derfor læseren et indtryk af, at der her er tale om en hemmelig, sufistisk viden, der ikke *kan* oversættes. Det er desuden en stærkt simplificeret oversættelse af strofen: "*Az hava-ha*

*key rahi bi-jam-e Hu – ey ze Hu qane’ shode ba nam-e Hu”* (MM I 3453),  
som Nicholson oversætter:

How wilt thou be freed from selfish desires without the  
cup of *Hú* (Him), O thou who hast become content with  
no more of *Hú* than the name of *Hú*? (NM, B1, s. 188).

Det er altså en kompliceret kritik af hyklere (der blot messer *Hu*, men ikke følger denne *zehr* op med reelle, gudsfrygtige handlinger), der her er tale om.

## 2. I have five things to say

Barks har taget dele af indledningen til dette digt med, men har udeladt andre dele, fx. en reference til '*Anqa*, den berømte "Fugl Føniks" i iransk mytologi. I stedet for – som det er tilfældet i originalen – at skrive, at fortælleren taler til Gud (altså menneske til Gud), skriver Barks i indledningen at "The wakened lover speaks directly to the beloved", hvilket får digtet til at lyde mere "nede på jorden" (menneske til menneske), end den bombastiske, panægyriske bøn man læser i originalen. Dernæst fortsætter Barks' digt:

....

I have five things to say,  
five fingers to give  
into your grace.

First, when I was apart from you,  
this world did not exist,  
nor any other.

Second, whatever I was looking for  
was always you.

Third, why did I ever learn to count to three?

Fourth, my cornfield is burning!

Fifth, this finger stands for Rabi'a,  
and this is for someone else.  
Is there a difference? (ER, s. 10-11).

Originalen lyder "*Avalan beshnow ke chun mundam ze shast - avval o akhar ze pish-e man bejast*" (MM III, 4702), som Nicholson har oversat til:

Firstly, hear that when I abandoned (thy) net the first and  
the last (this world and the next) shot away (disappeared)  
from before me (NM, B3, s. 262)

Her oversættes de "to verdener" mere præcist, nemlig denne (jordiske) og den næste (himmelske), ikke bare enhver verden, som Barks kalder det.

Læser man originalen ser man, at det heller ikke er "whatever" fortælleren ledte efter: "*Sanian beshnow to, ey sadr-e vadud - ke basi jost to ra sani nabud*" (MM III, 4703); altså er det *sadr-e vadud* ("Kærlighedens Prins"), han ledte efter. Strofen kan således tolkes som værende dedikeret Gud, Shams (Rumis "sjæleven" eller profeten Mohammad).

Dernæst forvandler Barks en særdeles kompliceret strofe til en simpel, filosoferende strøtanke: "*Salesan ta az to birun rafte-am -*

*Guya sales-e salase gofte-am*" (MM III 4704), hvilket Nicholson oversætter til:

Thirdly, since I have gone away from thee, 'tis though I have said, '*the third of three*' (NM, B3, s.262).

Med *sales-e salase* ("the third of three") mener fortælleren i Rumis digt formentlig, at han ved at tro på en treenighed har gjort sig skyldig i polyteisme. Det er ikke til at vide, om Barks udelader dette for at understøtte sin teori om, at Rumi ikke var på kant med hverken polyteisme eller kristendom, eller om han ikke har forstået meningen med strofen.

Den efterfølgende strofe i *Masnavi* lyder "*rabe'an chun sukht mara mazra'e - nadanam khamese az rabe'e*" (MM III 4705). Dette betyder formentlig, at fordi fortælleren er blevet vanvittig - metaforen *sukht mara mazra'e*, "jeg brændte som en mark" - kan han ikke længere "kende femte (finger) fra fjerde". Strofen referer altså ikke til den kvindelige mystiker Rabia, selvom hendes navn minder om det arabiske ord for fire, *rabe'e*. Der er heller ikke snak om nogen sjette finger, der skulle stå for noget andet. Faktisk figurerer ordet "finger" ikke i originalen, udover den metafor man kan tolke sig frem til i sidste strofe.

Barks' digt fortsætter:

This is the true religion. All others are thrown-away bandages beside it (ER, s. 10, linie 21-22).

Originalen siger: "*Gheyr-e haftad o do mellat kish-e u - takht-e shahan*

*takhtebandi pish-e u*" (MM III, 4720), som Nicholson har oversat, mere eller mindre korrekt:

Its religion is other than (that of) the two-and-seventy sects; beside it the throne of kings is (but) a splint-bandage (NM, BIII, s. 263).

Ordet *mellat* henviser ikke nødvendigvis til andre store trosretninger, men nok snarere til de små sekter indenfor islam, der blomstrede på Rumis tid, og hvoraf Rumi angiveligt godtog flere som værende respektable fortolkninger af islam.<sup>41</sup> Med Barks' oversættelse af "the throne of kings" til "all others" forsvinder den historiske kontekst, og Rumis fortælling kommer til at passe bedre på den moderne (amerikanske) læsers verdensbillede.

Til sidst udelukker Barks helt strofen "*Asheq o masti o bogshade zaban – Allah Allah oshtori bar navedan*" (MM III, 4730), imens denne stofe hos Nicholson er oversat til "God God" i stedet for "Allah Allah", der – når man tager forskellen på *khoda/izad* (Gud) og *Allah* i en etymologisk betragtning – kunne være mere præcist.

### 3. Acts of Helplessness

Here are the miracle signs you want: that  
you cry through the night and get up at dawn, asking,  
that in the absence of what you ask for your day gets dark  
.... (ER, s. 11).

---

<sup>41</sup> Se fx. Dr. Abdo'I-Hosseini Zarrin-Kub *Serr-e ney : Naqd va sharh-e tahlili va tatbiqi-ye Masnavi* (8. udg., Entesharat-e 'Elmi, Tehran, 2000), bind 1, side 413-415.



Originalen siger derimod: "*In neshan-e an bud k-an molk o jah – ke hami-jui biyabi az al-Lah*", altså noget der ligner: "Dette er tegnet på, at du vil få det (spirituelle) kongedømme og den magt, du ønsker fra Allah".

Senere i Barks' digt står der:

Searching like that does not fail (ER s. 11, linie 19)

Barks springer følgende strofe over: "*Chun talab kardi be jedd amad nazar – chand khata nakonad chanin amad khabar*" (MM II 1697), som Nicholson har oversat til:

When you have made search (and your) looking has been  
in earnest – earnest endeavour does not fail : so the  
Tradition has come down (from the Prophet)  
(NM B2, s. 308).

Der er altså tale om en *hadis* (arabisk: *hadith*), en overlevering fra profeten Mohammad, der forsvinder fra digtet i Barks' forsøg på at tage "the Islam out of it", og gør digtet mere "mystisk" ("searching like that" – hvordan?).

#### 4. Night Air

Dette digt indeholder fortællingen om hvordan en døende mand vil overdrage al sin ejendom til den mest dovne af sine tre sønner. I sin oversættelse udelukker Nicholson – højst usædvanligt, og tilsyneladende ubegrundet – nogle strofer (og dermed Barks ligeså). Men i begge versioner kommer vi frem til parabelen om en moder og hendes søn, der frygter "bøh-manden":

Which reminds me of the mother who tells her child.  
 'When you're walking through the graveyard at night  
 and you see a boogeyman, run *at* it,  
 and it will go away.'  
 'But what', replies the child, 'if the boogeyman's  
 mother has told it to do the same thing?  
 Boogeymen have mothers too.' (ER, s. 31).

Der er ikke noget i originalen om "which reminds me of..." – det er jo netop disse pludselige hop mellem fortællinger og parabler, der gør narrativen i *Masnavi* så vanskelig at dechifrere. Men hvad der er mere forvirrende i Barks' "oversættelse" er, at han helt udelukker konklusionen på parablen: "*Ta kodamin suy bashad an yavash – Allah Allah row to ham z-an suy bash*" (MM VI 2909), som Nicholson har oversat til:

On whichever side that Gracious One may be, go and for  
 God's sake, for God's sake, be thou also on that side  
 (NM B6, s. 529).

Årsagen til, at Barks har udeladt pointen i historien er uvist. Men når historien om de tre brødre fortsætter, brygger Barks igen sin egen version - her af dommerens tale, der skal dømme hvem, der er den mest dovne af de tre brødre:

'And so when I start speaking a powerful right arm  
 of words sweeping down, I know *him* from what I say,  
 and how I say it, because there's a window open  
 between us, mixing the night air of our beings'

The youngest was, obviously,  
the laziest. He won. (ER, s. 32, linie 1-6).

Den originale strofe lyder: "*Dar del-e man an sokhan z-an meimane-st - z-anke az del janeb-e del rowzane-st*" (MM VI 2915), som Nicholson oversætter:

The speech in my heart comes from that auspicious corner (*Literally, 'right wing (of an army)'*), for there is a window between heart and heart.

Den konklusion, Barks når til, eksisterer ikke i originalen, og man kan se, at strofen om "mixing the night air" er pure opspind. Det er også mystisk, at Barks ikke har oversat "*az del janeb-e del rowzane-st*" ("Der er vinduer mellem hjerter"), der ikke bare er et af de smukkeste af *Masnaviens* rim, men også den tredjesidste strofe i hele værket.

Dommeren siger i øvrigt ikke, at den yngste søn vinder, blot at tålmodighed er en styrke. Der er altså ikke nogen "obvious" konklusion på sagen, som den Barks tilbyder.

## 5. The Guest House

Barks har taget nogle enkelte strofer ud af ca. 40 strofer og sat dem sammen som var det ét, sammenhængende digt. Han skærer således et hav af billeder, parabler og symboler fra, der er vigtige for forståelsen af digtets helhed.

The dark thought, the shame, the malice,  
meet them at the door laughing,

and invite them in.  
Be grateful for whoever comes,  
Because each has been sent  
as a guide from beyond. (ER, s. 109, linie 13-18).

Her Nicholsons version til sammenligning:

(Whenever) the thought (of sorrow) comes into thy breast  
anew, go to meet it with smiles and laughter, Saying, "O  
my Creator, preserve me from its evil: do not deprive me,  
(but) let me partake, of its good! 'O my Lord' prompt me  
to give thanks for that which I see (receive): do not let me  
feel any subsequent regret, if it (...) shall pass away" (NM,  
B5, s.221)

Det er altså den modsatte konklusion, af hvad Barks når til: Rumi beder Gud om hjælp til at holde uvenlige gæster væk, og inviterer dem altså ikke ind som "guider" fra "beyond". Bønnen til Gud er i øvrigt fra Koranen (27:19; 46:15) - og derfor på arabisk, hvilket springer i øjnene, når man læser originalen, og ændrer digtets karakter.

## Perennial Rumi

Den Rumi-tolkning Barks repræsenterer, kan spores tilbage til proto-*New Age* gnostikere som Gurdjieff og hans førende discipel, P. D. Ouspensky, der var med til at promovere Mevlaniernes "spirituelle dans". P. D.s kone, Madame Ouspensky, holdt i 20'erne og 30'erne

weekends-læsninger af bl.a. teosofiske og buddhistiske skrifter, og af Rumi's *Masnavi* – der i Nicholson- og Arberry-oversættelserne var blevet kendt af det engelske borgerskab. I dette miljø færdedes folk som Aldous Huxley, Alfred Orage (stifter af magasinet *New Age*) og J. G. Bennet, der rejste rundt i Europa og Østen, hvor han studerede Maharishi-hinduisme, katolsk mysticisme og sufisme og mødte den afghansk-skotske Idries Shah.<sup>42</sup> Shah var indlemmet i Naqshbandi-ordenen, da han i 60'erne kom til England, og han har viet sit liv til at promovere sufisme i Vesten. Shah forklarer sufismen som en metode til selvrealisering – "learning how to learn" er hans mantra – og han mener ikke, at man behøver at være muslim for at være sufi. Rumi er en af de mere "transcendentale" sufier og kan derfor benyttes af alle trosretninger og sekter, mener Shah.

Barks' Rumi-fortolkning kan også spores tilbage til forrige århundredes traditionalister, så som Guénon, Aguéli, Burckhardt og Corbin, og deres idé om "*Perennial Philosophy*" ('evig filosofi'). Disse sufisme-forskere konverterede i de fleste tilfælde selv til islam, men beholdt deres studier i og interesse for andre religioner. Fx. Forskede Guénon videre i hinduismen, havde aktiviteter indenfor frimureriet samtidig med, at han var selvproklameret muslim. Som Jakob Skovgaard-Petersen fortæller i et indlæg:

Deltagerne i ritualerne [i sufi-centre, der opstod i 30'ernes Europa] var ikke nødvendigvis muslimer, men tilhørte de esoteriske kredse der kunne tilslutte sig grundtanken i Guénons bøger om, at der er en guddommelig gnosis, en

---

<sup>42</sup> Citat, Lewis, s. 514

philosophia perennis, under alle religioner. Blot må man søge kontakt med en lærer fra en levende, østlig spirituel religion for at lære den at kende.<sup>43</sup>

Både i hans stærkt subjektive syn på Rumi og sufismen som værende hævet over en oprindelig, islamiske kontekst, og i hans essentialiserede, a-historiske tilgang til emnet minder Barks om traditionalisterne. Barks' ide om – selvom han tilsyneladende har fulgt med i denne "talk and... argument" om emnet – at "sufi"-begrebet ikke har noget at gøre med islam, men snarere noget at gøre med at "åbne hjertet", kan være et produkt af, at Barks har sin baggrundsviden om sufisme fra forskere i Corbin-skolen. Ligesom hos Guénon og traditionalisterne er Barks' religiøse opfattelse den, at det spirituelle er i konflikt med det moderne, materialistiske og videnskabelige verdensbillede, og at "tomme" mennesker i Vesten skal finde deres behov for ekstatiske poesi tilfredsstillet i Østen.

Barks ser Rumi som en slags panteistisk, anti-autoritær pacifist – en "naughty Muslim" som Bly kalder ham – der trodsede muslimers fordomme mod bl.a. zara-thustrismen. Dette sort-hvide syn på Rumi er måske affødt af, at Barks er en "gnostiker, der ikke tror på andet end sin egen opfattelse" og at han mener, at folk der insisterer på, at der *er* islam i Rumis poesi er "fundamentalister". På den anden side tager Barks – ellers i strid med sin anti-elitære Rumi-tolkning – afstand til Rumi-bølgen i amerikansk populærkultur:

But is this interest in Sufism just a fad? "Maybe" Barks says, "but it hasn't got that shiny, frivolous T-shirt thing.

---

<sup>43</sup> Jakob Skovgaard-Petersen "Indlæg ved bedømmelsen af afhandlingen "Troens lidenskab hos Kierkegaard og sufismen" af Safet Bektovich", s. 2; det amerikanske Mevlani-selskab kræver heller ikke konvertering til islam.

It's more than Hula Hoops." So what does he make of the Madonna and Donna Karan manifestations of Rumi? "It does feel like a dilution. The attunement to Rumi isn't as deep as I'd like, but maybe it's a way of introducing Rumi to a wider audience, so it's good and bad. Maybe some 17-year old in the Midwest will latch on to it, and his life will be changed".<sup>44</sup>

Man kan ikke komme udenom, at Barks med sine "oversættelser" har været med til, i en eller anden form, at transmittere en islamisk tradition og tænkning til et bredt, vestligt publikum, der måske ellers ikke ville have haft adgang til denne. Disse nyvundne "Rumi-freaks" får i mange tilfælde tørst på mere viden om mellemøstlig kultur, og på mere præcis og akademisk viden om islamisk tænkning – et eksempel herpå er de høje salgstal for en bog som Lewis' *"Rumi – Past & Present, East & West"*. Når man på internettet besøger de mange hjemmesider og debat-fora dedikeret til Rumi, er der heller ikke nogen tvivl om, at Rumi og "sufi-bølgen" har fanget manges opmærksomhed, eller måske ligefrem forbedret nogle menneskers liv.

Tilbage står blot, om Rumis poesi og filosofi har godt af at blive "oversat" af Barks. Der er ingen tvivl om, at akademiske oversættelser kan være for kedelige til at fange et bredt, moderne publikums interesse. Samtidig er det en skam, at se hvordan folk som Barks fejlfortolker Rumi. Én ting er de historiske, kulturelle og teologiske fejlfortolkninger og mangel på viden, der er i Barks' oversættelser. Noget andet og det største problem ligger nok i netop det, Barks ellers er god til: Digtningen.

Den "befrielsesprocess", som Barks udsætter Rumis poesi for,

---

<sup>44</sup> Citat, Coleman Barks i "Giving the Dervish a Whirl....".

betyder, at han vælger præcis det, han selv kan lide fra andres oversættelser, og sætter disse udvalg sammen til at danne et helt nyt, selvstændigt digt. Han ophæver de oprindelige strukturer og parametre, og blander helt forskellige digtformer, så man i ét digt kan finde bidder fra en *masnavi*, en *qaside* og en *ghazal*, der findes i tre forskellige samlinger af Rumis poesi. For Barks er Rumis digte – både fra *Masnavi*, *Divan* og blandt hans *roba'iyat* og *tarji'-band* – simple, meditative digte, og Rumi selv en islams Buddha, der kan guide moderne mennesker ud af “emptiness”, i stedet for ind i “ikke-væren” (*fana'/la*), der jo ellers lader til at være det højeste mål i sufisternes selvudviklingsmodel.<sup>45</sup> Som Lewis siger:

... Barks tend to present Rumi as a guru rather calmly dispensing words of wisdom capable of resolving, panacea-like, all our ontological ailments. This effect is created in [Barks'] writing not only by simple diction and plain sentences, but by the tendency to resolve paradoxes, and in the breathy knowing pauses and placid demeanors in [his] recitation style.

Men som Lewis, der behersker persisk, også pointerer, er den Rumi, man ser i de originale digte, ofte en desperat og vild person, og digtene fortæller om en uforløst længsel. I Rumis poesi, især i *Divane Shams*, er digtene enten uroligt suspenderet i fri luft mellem himmel og helvede, eller spontane, ekstatiske og vanvittige. Ofte minder rytmen i digtene om salver fra et maskingevær – tættere på rapmusik

---

<sup>45</sup> for eksempler på dette se fx. “A Just Finishing Candle” (ER, s. 23-24), “Craftmanship and Emptiness” (ER, s. 24-26) eller “The Food Sack” (ER, s. 29); Barks forvandler konsekvent de ellers vigtige sufistiske termer for “ikke-væren” eller “udslettelse af selvet” til blot at være “emptiness”.



end på japansk *haiku*. Vigtigst i kritikken er måske, at Barks' digte ikke oversætter den sang, rytme og musikalske leg, der bor i Rumis digte.

Barks' succes med "oversættelse" af Rumi viser, at der er interesse for denne genre af persisk poesi i Vesten. Men en nærlæsning af Barks' bøger viser også, at der er behov for mere seriøse, moderne oversættelser af Rumi, og at der er brug for det, der måske er noget nær umuligt: En oversætter, der i sit arbejde med Rumi både kan være tro mod sangen og digtet, og mod tanken og ånden.

*dar nayabad hal-e pokhte hich kham – pas sokhan kutah bayad,  
va's-salam*

*den rå kan ej fatte den kogtes stadie – så lad derfor ord være få,  
og farvel!*

Kerstin Eksell

## *TRE ANDALUSISKA DIKTER I TOLKNING*

Ett strängt formskema, en hårt bunden metrik, varje versrad avslutad med samma rim genom hela dikten, ett inventarium av bilder och figurer som besitter en hög grad av konventionalitet. allt detta ligger som ett arabesklätat galler över dikterna: genom ornamentiken skymtar vi lösryckta fraser, tungt sensuella, rika på färg och doft. Här har gjorts ett försök att tydliggöra syntesen av visuell estetik och subjektiv känsla i andalusisk poesi, genom att överföra dem till en för oss igenkännelig språkdräkt, med en fri hållning till den ursprungliga metern, utan slutrim, och med en grafisk uppdelning av verserna. (Dock har en återklang av den karakteristiska synkoperingen bevarats.)

### **Om poeterna**

*Hafsa bint al-Hağğ ar-Rakûnî*, kallad *Ar-Rakûnîya* (530/1135- 586/1190) anses vara den bästa kvinnliga poeten i Andalusien. De flesta av hennes dikter tillkom i samband med hennes förhållande med Abû Ğa'far, en poet och ädling, sekreterare till den almohadiske guvernören över Granada. Tyvärr blev guvernören själv förälskad i Ar-Rakûnîya och lät så småningom avrätta sin rival. Ar-Rakûnîya slutade sina dagar i Marrakesh som lärare för de almohadiska prinsessorna vid hovet. Dikten nedan är enkel och intensiv, ovanligt rak (ett kvinnligt drag?), och som många andra av hennes hand riktad till Abû Ğa'far.

*Ibn Zaydûn* (Abû l-Walîd Ahmad ibn ‘Abd Allâh) levde i Cordoba och i Sevilla (394/1003-463/1070). Han var diplomat och hovman, engagerad i tidens politiska strider. Han räknas också till de mest framstående andalusiska författarna. Hans mest intagande dikter är tillägnade hans älskade, prinsessan och poeten Wallâda. Denna dikt är en av dem han skrev till henne sedan hon avbrutit förbindelsen.

*Ibn Khafâğha* (Abû Ishâq Ibrâhîm ibn Abî l-Fath) (450/1058-1138), levde hela sitt liv i Alcira nära Valencia där hans familj hade egendomar. Långt från det politiska livet och maktens stridens trivdes han i provinsen och ägnade sig åt sin poesi. Han kallades al-Jannân, Trädgårdsmästaren, för de trädgårdar han bragte till blomstring i sina texter. Hans beskrivningar av naturen gjorde honom beundrad i klassisk tid och hans diktning är även i våra dagar frisk och levande.

*Besöker jag dig*

## Al-Rakûnîya

Besöker jag dig  
eller du mig?  
I din önskan  
finner mitt hjärta  
alltid behag.  
En ljuv källa är min mun  
och outsinlig;  
en sval skugga  
mina lockars grenverk.  
Kanske är du törstig  
efter förmiddagens hetta,  
när eftermiddagsvilan  
fört dig hit?  
Så svara snabbt - ditt högmod,  
o du sköne, anstår dig alls inte.

*Jag minnes dig i Zahra*

Ibn Zaydûn

Jag minnes dig i Zahra, längtansfullt,  
när himlen klarnat upp och markens yta glänste.

Med aftonbrisen en fläkt av mildhet smög sig in,  
av medkänsla med mig tog vinden av i styrka.

I silvrigt vatten blänkte trädgården  
som om du lösgjort dina bröst ur bindeln.

En dag av glädje och behag förgick;  
om natten var vi tjuvar medan ödet sov.

Vi lekte fritt bland färgprunkande blommor  
Av ymnig dagg de böjde sina stjälkar

Som om de, när de såg mig vakande,  
gjöt glittertårar över mitt tillstånd.

En ros som glimmade i solhet bädd,  
förökande den förmiddagens prakt;

En näckros, doftande, omfamnade den på sin väg,  
en sovande vars blick av gryningen slogs upp.

Allt väckte hos mig en erinran, en saknad  
efter dig, som ville bröstet sprängas.

Om endast döden hade fullkomnat vår samkomst  
hade den dagen utgjort den mest storsinta av dagar.

*Där molnet släpat fram sin fåll*

Ibn Khafâğa

Där molnet släpat fram sin fåll  
och vårens broderi  
efter regnet glänste,  
där kastade jag sadlarna  
under en kupol som slagits  
av det väldiga sharhaträdet.  
Min blick gled förströdd  
mellan en grön kulle och  
viloplatsens dunkelblå  
medan jag drack ett ungt  
oblandat vin som föreföll  
pressat ur jungfruliga kinder;  
ett rent vin förnöjt med sig självt  
och sitt överflöd, och med sitt sällskap.  
Tag det såsom salvian  
träder fram inför dig  
leende av daggens pärlor.

Per Bredal

## MAGISK REALISME I "WOMEN WITHOUT MEN"<sup>1</sup>

*Shahrnush Parsipur*

### Indledning

Magien, tonefaldet, stilen - det har fra starten været disse træk i Shahrnush Parsipurs tekster, der har revet mig med. En nænsom tone i beskrivelsen af de forfærdeligste begivenheder, hændelser der overskrider en realistisk fremstilling, men stadigvæk med et følelsesmæssigt genkendeligt indhold. I novellen *The men of Aramaea*<sup>2</sup> forvandles den mandlige hovedperson til den (døde) kvinde, han elsker. I den korte roman *Women without men*, som er emnet for denne artikel, er der adskillige eksempler på lignende metamorfoser. En kvinde forvandler sig til et træ, et elskende par forenes i deres barn (som i øvrigt er en blomst) og stiger til himlen i form af en røgsky, osv. Hvordan forholder man sig til sådanne træk i teksten i sin læsning og forståelse af den? Det var det påtrængende spørgsmål i udgangspunktet for mit arbejde med Parsipurs roman.

Nøgleordet viste sig at være magisk realisme. Det er en genrebetegnelse, der normalt sættes i forbindelse med dele af den sydamerikanske litteratur, men efterhånden er kommet til at betegne en global litterær bevægelse. I den magiske realisme er den verden, der

---

<sup>1</sup> Originaltitlen er

("Kvinder uden mænd").

<sup>2</sup> In:

. Henvisningerne er til litteraturlisten sidst i artiklen.

beskrives, i sig selv magisk. Når en mand forvandles til den kvinde, han elsker, eller en kvinde ønsker at forvandle sig til at træ, og efterfølgende bliver et træ - ja, så er der ikke tale om, at et realistisk fremstillet univers udfordres af dette magiske element som et *brud*, men snarere er der tale om, at universet er udvidet til *også* at rumme det irrationelle, det uforklarlige.

Med hensyn til Shahrnush Parsipurs *Women without men* giver det i mine øjne god mening at prøve at læse teksten som et stykke magisk realisme. Min hensigt her er at undersøge, hvordan forfatteren bruger genren, og hvad hun opnår ved at benytte den. En anden måde at gå til teksten på, vil naturligvis være med et feministisk udgangspunkt. Den vej valgte jeg i udgangspunktet fra, men fandt i min undersøgelse af magisk realisme ud af, at der godt kunne påvises en sammenhæng mellem de to synsvinkler. Aspektet bliver altså ikke helt udelukket af artiklen, men optræder underordnet mit hovedfokus.

Efter en kort præsentation af forfatteren og hendes placering i persisk litteraturhistorie vil jeg kort redegøre for begrebet magisk realisme, for derefter at kaste mig ud i en analyse af romanen, læst som et eksempel på magisk realisme. Parsipurs særlige brug af magisk realisme vil her være i fokus. I den afsluttende konklusion vil jeg sammenfatte min undersøgelse af Parsipurs brug af genren magisk realisme i *Women without men*.



## Shahrnush Parsipur og hendes placering i persisk litteratur

Shahrnush Parsipur (1946 -) er født og opvokset i Teheran.<sup>3</sup> Hun debuterede i 1969 og markerede sig i løbet af de næste årtier som en af persisk litteraturs fremtrædende forfattere. Flere novellesamlinger, bl.a. *Crystal pendant earrings* (1977) og *Tea ceremony in the presence of the wolf* (1993), samt romaner, bl.a. *The dog and the long winter* (1976), *Tuba and the meaning of night* (1989) og *Women without men* (1989) har sikret hende en position som respekteret forfatter. Hun har oplevet forfølgelse og flere fængselsstraffe under både Shahens og Den Islamiske Republiks styre. Efter udgivelsen af *Women without men* lagde præstestyret således pres på Parsipur for at få hende til at fjerne sit fokus fra kønspolitiske problemstillinger. I to år var hun bosat i Paris, hvor hun bl.a. studerede kinesisk sprog og filosofi. Senere rejste hun til USA i midlertidigt eksil, hvor hun bor i dag. Parsipur har været en aktiv deltager i diverse konferencer og symposier i det amerikanske universitetsmiljø, bl.a. har hun fornylig præsenteret en komparativ analyse af den persiske modernismes nok mest berømte værk, Sadeq Hedayats *Den blinde ugle*, og den sumeriske skabelsesmyte.

*Women without men* er skrevet i slutningen af 1970'erne, men først udgivet i 1989. Bogen er derved interessant set i forhold til nyere persisk litteraturhistorie, idet man i persisk litteratur ofte taler om et *før* og et *efter* revolutionen. *Women without men* er på én gang et af de sidste værker skrevet før revolutionen, men samtidig hører det til i den

---

<sup>3</sup> Det følgende bygger på introduktionerne til Parsipurs forfatterskab i antologierne og . Titlerne på Parsipurs værker gengives for nemheds skyld på engelsk.

litteratur, der er blomstret frem efter revolutionen. Parsipur tilhører den gruppe af forfattere, som Shahriyar Mandanipour<sup>4</sup> benævner moderne persisk litteraturs anden generation, dvs. den generation der prægede den litterære scene i 1970'erne og 1980'erne. Mandanipour opdeler, noget hårdhændet, andengenerationsforfatterne i to grupper: dem, der er inspirerede af Sadeq Hedayat, og benævnes med mærkatet psykologisk realisme, og dem, der er inspirerede af 'Alavi og Al-e Ahmad, og benævnes med mærkatet socialrealisme. Mandanipour stiller den nye 1990'er generation i modsætning hertil, og fremhæver den nye generations dyder: En større stilistisk variation og frihed, en større grad af opmærksomhed på form og æstetik, en større variation i brug af genrer, m.m. Pudsigt nok nævner Mandanipour her den magiske realisme som et eksempel på den fornyelse, der har fundet sted i den nye generation. Shahrnush Parsipur tilhører således en gruppe af forfattere, der så at sige har overlevet revolutionen, og hvis forfatterskab fortsat udfoldes, efter at scenen har ændret sig. Parsipurs forfatterskab må vel siges at høre til i kategorien psykologisk realisme, hvis vi skal følge Mandanipours lidt vel rigide definitioner. Hedayat, som denne kategori af forfattere siges at have som faderfigur, levede en stor del af sit liv i Paris og var påvirket af bl.a. surrealismen, en stil eller retning der også har haft indflydelse på den magiske realisme, som vi senere skal se nærmere på. Hedayats bog *Den blinde ugle*, der i høj grad er præget af drømmen og det fantastiske, anses som sagt for at være et tidligt hovedværk i den moderne persiske litteratur. Hedayat er umulig at komme udenom i persisk litteraturhistorie, og det virker derfor umiddelbart naturligt at gå ud fra, at Parsipur er påvirket af

---

<sup>4</sup> Se Shahriyar Mandanipour: "Litterær rapport fra Iran" og Claus V. Pedersen: "Shahriyar Mandanipour...", begge i                    nr. 1, 1999.

hans værk. Det forekommer mig imidlertid også rimeligt på dette sted at lade Shahrnush Parsipur selv komme til orde, ved at citere fra et interview med hende, hvor hun peger på en helt anden dimension i sit forfatterskab og sin rolle som forfatter. Jeg videregiver her citatet fra bogen *Veils and words*, skrevet af den iranske forfatter Farzaneh Milani, og lader Milanis kommentarer komme med:

"... the novelist Shahrnush Parsipur ... places herself squarely within an all-woman tradition. In this genealogy, suited to her needs and aspirations, she names not a single man. She makes for herself a female pedigree and draws nourishment and energi from it. "I write," she says, "because I have a limited ancestry - Rabe'e 'Adaviyee (eighth-century muslim saint), a few mystics, half-famed, half-crazed, Tahereh Qorratol'Ayn, Parvin E'tessami, Forough Farrokhzad, Simin Daneshvar, Simin Behbahani, and those of my own generation: Mashid Amirshahi, Goli Tarraqi, Ghazaleh 'Alizadeh, Mihaan Bahrami, and possibly a few others constitute the whole repertoire of my written or attempted literary tradition.""<sup>5</sup>

Det er svært ikke at have en kønsmæssig kontekst i baghovedet, når man læser værker af en moderne kvindelig, persisk forfatter. Og det er tankevækkende, at den begrænsede litterære tradition Parsipur taler om, tillige er en motivation for at skrive overhovedet. I Milanis bog citeres Parsipur endvidere for at sige, at dét at skrive som kvinde i dag ligefrem er blevet en nødvendighed.<sup>6</sup> Shahrnush Parsipur ser altså sit arbejde som forfatter som en nødvendighed, eksistentielt og moralsk, og har ingen forbehold overfor at se sig selv som netop *kvinde-*

5

s. 12.

<sup>6</sup> "It seems as if writing now is a historic imperative."

, s. 199.

lig forfatter. Jeg har set hende citeret for at sige, at hun ikke opfatter sig selv som feminist, men simpelthen som en kvinde, der udtrykker sig, som det passer hende. Bevidstheden om at skrive netop som en frit tænkende og talende kvinde er måske også den mest radikale form for provokation overfor et konservativt, traditionsbundet og traditionsdyrkende samfund. At hun har betalt en høj pris for sin insisteren, hersker der ikke tvivl om. Milani lovpriser i sin bog de kvindelige persiske forfattere for deres indsats: "... they examine with passion and wisdom the life of their times." Hvordan Parsipur gør dette, er netop emnet for denne artikel.

## Introduktion til magisk realisme

Det første problem er naturligvis at få afklaret, hvad termen 'magisk realisme' overhovedet dækker over. Wendy B. Faris opstiller i sit essay *Scheherazade's children* i bogen *Magical realism*<sup>7</sup> en række karakteristika for genren. De vigtigste er, for det første, at der et element af noget magisk, som ikke kan reduceres eller bortforklares. Det naturvidenskabeligt uforklarlige sker rent faktisk ifølge teksten selv. For det andet at teksten i øvrigt er en realistisk fremstilling, hvori det magiske beskrives på realistisk vis, i tråd med den øvrige fremstilling. Som jeg skrev i indledningen, udgør de magiske elementer ikke et brud i teksten, men er snarere at opfatte som en udvidelse af dens univers til også at rumme det irrationelle, det magiske. For det tredje oplever læseren en sammensmeltning eller tilnærmelse af flere områder, flere verdener. Grænser mellem tilsyneladende modsætninger er gjort flydende, og læseren bliver selv ført ind i et grænseområde som vidne til de uvante sammenhæn-

---

7

s. 163-191.

ge. Et fjerde karakteristika er, at der bliver stillet spørgsmålstegn ved normfaste opfattelser af tid, rum og identitet. Disse begreber fremstilles ofte i den magiske litteratur som anderledes flertydige eller flydende, end vi normalt opfatter dem. Faris nævner også, at fortællingen ofte har en naiv kvalitet, at hændelser fremstilles tilsyneladende ureflekterede, som et barn kunne fremstille dem. Der berettes om de mærkeligste begivenheder, som om det var det naturligeste i verden. Forvandlinger af enhver art er ligeledes en typisk ingrediens i genrens værker.

Hvis vi ser på selve udtrykket 'magisk realisme', er det jo sammensat af to ord, der indbyrdes kan se ud som uforenelige størrelser, og udtrykket har på sin vis formuleret sin pointe i sig selv. Det drejer sig om realisme, den genkendelige, mimetiske gengivelse af hverdagen, som vi alle kan se og forstå den, og det magiske, det, der ikke kan forklares eller analyseres, ja faktisk netop det, der går ud over realismen. Altså de to verdener forenet, to verdener der almindeligvis gensidigt burde udelukke hinanden. Zamora og Faris skriver i deres introduktion til genren i *Magical realism*:

"In the magical realist texts ... the supernatural is not a simple or obvious matter, but it is an ordinary matter, an everyday occurrence - admitted, accepted and integrated into the rationality and materiality of literary realism. Magic is no longer quixotic madness..."<sup>8</sup>

Man kan derfor tale om en udvidelse af realismen, men det må samtidig påpeges, at realismen derved overskrides som realisme, at der knyttes tråde til andre genrer og traditioner, som realismen ellers afviser. Zamora og Faris påpeger den magiske realismes aner tilbage

---

<sup>8</sup> Ibid., s. 3.

i tiden og ser dens appel til nutidige læsere som et udtryk for behovet for at komme ud over realismens begrænsede - og begrænsende - synsvinkel:

"Indeed, we may suppose that the widespread appeal of magical realist prose fiction today responds ... to it's impulse to reestablish contact with traditions temporarily eclipsed by the mimetic constraints of nineteenth- and twentieth-century realism."<sup>9</sup>

Forfatterne nævner her i flæng det græske epos, middelalderens religiøse visioner og romantikkens gotiske fortællinger som eksempler på sådanne traditioner, der benyttes og broderes videre på af den magiske realismes forfattere. I *Magical realism* kommer det synspunkt frem, at der grundliggende er tale om to forskellige *intentioner* for de to genrer:

"...realism intends its version of the world as a singular version, as an objective (hence universal) representation of natural and social realities..."

hvorimod det for den magiske realisme gælder, at:

"...its program is not centralizing but eccentric: it creates space for interactions of diversity... magic is often given as a cultural correlative, requiring readers to scrutinize accepted realistic conventions of causality, materiality, motivation."<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Ibid., s. 2.

<sup>10</sup> Ibid., s. 3.

Det interessante her er det træk, der fremhæves ved den magiske realisme: at den kan bruges til at sætte spørgsmålstegn ved vedtagne normer for, hvordan vi opfatter den verden, vi er en del af, altså genrens kritiske potentiale. Zamora og Faris fremhæver det synspunkt, at genren er velegnet til at undersøge og overskride grænser mellem krop og sjæl, ånd og materie, liv og død, virkeligt og forestillet, selvet og den anden, mandligt og kvindeligt: "...these are boundaries to be erased, transgressed, blurred, brought together, or otherwise fundamentally refashioned in magical realist texts."<sup>11</sup> Den magiske realisme går til angreb på rationaliteten og er derfor undergravende i forhold til gældende (magt)strukturer. Zamora og Faris siger det sådan her:

"Magical realist texts are subversive: their in-betweenness, their all-at-onceness encourages resistance to monologic political and cultural structures, a feature that has made the mode particularly useful to writers in postcolonial cultures and, increasingly, to women."<sup>12</sup>

Det magisk realistiske værk kan altså tilbyde en alternativ beretning om verden, hvori forfatteren skriver et verdensbillede frem, der ikke behøver at være underkastet gældende repressive normer og opfattelser. Det virker oplagt, at kvindelige forfattere kan bruge genren til at sætte en egen dagsorden og udfolde et univers, der ikke lader sig begrænse af en undertrykkende diskurs, som normalt sætter rammerne for, *hvad* der kan siges, og *hvordan*. Lad os derfor nu se nærmere på, hvordan en forfatter som Sharnush Parsipur benytter genren.

---

<sup>11</sup> Ibid., s. 11.

<sup>12</sup> Ibid.

## **Analyse af *Women without men***

Shahrnush Parsipurs roman *Women without men* fortæller fem forskellige iranske kvinders historier. Bogen er uhyre enkelt komponeret: Først fem kapitler, der hver fortæller én kvindes historie, dernæst tre kapitler, der fortæller om de fem kvinders vej til og fælles ophold i et hus med en smuk have i Karaj udenfor Teheran, og endelig fem korte kapitler, der bringer hver af de fem kvinders historier frem til en afslutning. Bogens kapitler fremstår til dels som selvstændige tekster med novellepræg. Parsipurs roman har altså en særdeles klar struktur, som i sig selv siger en hel del om, hvad det er for en historie, vi her skal læse. Fem kvinder, deres forhistorier, et centrum i fortællingen, som er et sted for mulige forvandlinger, og tilsidst afslutningen af hver enkelts historie. Det skal understreges, at hver enkelt af kvinderne til slut får nøjagtigt, hvad hun ønsker sig. Det er en roman med lutter happy endings, i det omfang den enkelte ved, hvad der er godt for hende - heri ligger der naturligvis en grum pointe. Med en sådan struktur kommer tyngdepunktet i romanen til at ligge i analysen af disse kvinders udvikling. Spørgsmålet bliver, hvad de kan og vil få ud af det potentiale - deres liv - der er til deres rådighed. Romanen kan, som sagt, til dels læses som en række enkeltstående, novellelignende kapitler. Eller de to kapitler, der er tildelt hver enkelt af kvinderne plus de fælles midterkapitler, kan udgøre fem selvstændige fortællinger, bundet sammen af de centrale kapitler. I behandlingen af romanen forekommer det mig derfor naturligt først at tage den enkeltes (samlede) historie for sig, og løbende se på sammenhængene de fem kvinders historier imellem. Et resumé vil blive givet først i hvert af de følgende underafsnit.



## Mahdokht

*Women without men* starter med at fortælle om den ugifte skolelærer Mahdokht. På det tidspunkt hvor hendes historie fortælles, befinder hun sig i det hus, og den have, der senere i romanen kommer til at spille en stor rolle som det sted, de fem kvinder mødes. Haven beskrives som "a garden of sour and sweet cherries".<sup>13</sup> Mahdokht opholder sig i huset som sin brors gæst. Hendes arbejde som skolelærer er slut flere år tidligere. En dag besluttede hun sig simpelthen for ikke at gå til skolen længere. En mandlig kollega havde inviteret hende i biografen, og dette formodede angreb på hendes jomfruelighed fik hende til at holde sig væk fra sit arbejde. Mens hun sidder i haven, tænker hun tilbage på hr. Ehteshami, som i sin tid inviterede hende i biografen, og husker, hvordan han en dag tog hende med ind i drivhuset, idet han belærte hende om, hvor sund den iltmættede luft fra alle planterne er sådan et sted. Erindringen får hende til at gå tilbage til drivhuset, hvor hun tager husets tjenestepige og gartner på fersk gerning igang med at have sex. Oplevelsen, med alt hvad den sætter igang hos hende, er mere, end Mahdokht kan håndtere. Hun har i forvejen svært ved at tackle konflikter af nogen art, selv de grønne nuancers sammenstød i havens vækster fører til uoverskuelige problemer for hende. Hun forestiller sig sin jomfruelighed som et træ, og beslutter sig for at plante sig selv i haven som et træ. Her står hun så, men kan ikke sætte blade og frugt. Ejendomsmægleren, der senere skal sælge huset for Mahdokhts bror, der finder sin og familiens ære truet af søsterens handling, er bange for, at det ikke kan lade sig gøre, på grund af denne kvinde der står ude i baghaven i jord til knæene. Han håber på, at den velhavende enke Farrokhlaqa vil vise sig forstående og kø-

be huset alligevel. Han ser rigtigt, Farrokhlaqa virker tilmed, som om 'træet' er en yderligere attraktion ved huset. Men det er altså først med de øvrige kvinders ankomst til huset, og med dem den mystiske figur der kaldes Den Gode Gartner, at Mahdokht sætter frugt, efter at være blevet vandet med én af de andre kvinders mælk. Takket være mælken brister hun tilsidst i en eksplosion af frugtbarhed, hvorved hendes frø spredes ud over hele verden.

Mahdokhts historie er romanens første, rummet for denne første historie - haven med de sure og søde kirsebær - er centralt for resten af romanen, og endelig er der noget emblematiske over fortællingen om denne kvinde, der ikke vil tillade nogen mand at bringe hendes jomfruelighed i fare, fordi hun vil *være* sin jomfruelighed, en jomfruelighed hun selv ser 'som et træ' - et træ, der på forunderlig vis alligevel eksploderer i frugtsommelighed. Det skal bemærkes, at Mahdokht ikke forvandles til noget almindeligt træ. Som hun står i haven blandt kirsebærtræerne, ser hun ikke ud som noget andet, end lige præcis dét hun er: En kvinde, der har plantet sig selv i jord til knæene. Sådan bliver hun beskrevet, og heri ligger provokationen for de eventuelle mandlige købere af huset. I stedet for at falde i ét med omgivelserne stikker hun ud, netop som kvinde. For resten af kvinderne bliver hendes manglende frugtbarhed til gengæld et problem, der skal tages hånd om, og som de alle er engagerede i at få løst. På den måde bliver Mahdokht et billede på hele romanens problemstilling angående jomfruelighed, som er et tema, der vendes og drejes på mange måder bogen igennem.

I Mahdokhts tilfælde har idéen om kvindelig jomfruelighed tilsyneladende sat sig igennem i hele hendes psyke som et utopisk renhedsideal, der ikke kan integrere eller tolerere nogen form for forstyrrelse eller konflikt. Da vi møder Mahdokht i starten af hendes

historie, er hun bragt ud af ligevægt på grund af træernes forskellige grønne nuancer, der for hende at se er i konflikt med hinanden. Selve livet er et uforståeligt konfliktfyldt kaos, der udgør en konstant trussel mod hendes sjælefred. Haven, hun befinder sig i, bliver jo beskrevet som en have af sure og søde kirsebær. Mahdokht ønsker sig at blive et træ, bl.a. for at kunne fortrænge disse kirsebær med deres kontrast mellem det sure og det søde, hun ser hele haven for sig fuld af Mahdokht-træer. Forskelligheden, kontrasterne - disse kvaliteter ved tingene er blevet ubærlige for kvinden, der har taget idéen om renhed og uberørthed til sig i en sådan grad, at en menneskelig tilværelse ikke længere er praktisk mulig. I hendes liv som træ viser det sig logisk nok også at være frugtbarheden, der er det store problem.

Mahdokhts historie er et godt eksempel på den fortællestil, jeg nævnte i min indledning til denne artikel: De forunderligste og de forfærdeligste ting sker, og alt fortælles i et afdæmpet 'matter of fact' tonefald, der forplanter sig til læseren med stor følelsesmæssig effekt. Fortællerteknisk dominerer en alvidende fortæller ligesom i resten af romanen. Det er imidlertid ind i mellem en ret personlig stemme, der fortæller. I flere tilfælde er man som læser i tvivl, hvorvidt det fremstillede er fortællerens dækning af personens tanker, eller ren fortællerkommentar. Der skiftes løbende mellem de to, et typisk eksempel: "In the winter, Mahdokht knit or thought about studying French or taking a trip, because in the winter one could breathe the clear, chill air, whereas the summer ... was full of smoke..., and the sadness of windows in the burning sun."<sup>14</sup> "The sadness of windows" er lige lovlig subjektivt til at kunne tilhøre en neutral, alvidende fortæller. I dette tilfælde er der tale om dækning, idet passagen fort-

---

<sup>14</sup> Ibid., s. 2.

sætter med citationstegn: " 'Damn these people, why don't they understand that the windows can't cure the pain of this country,' she thought." Et andet eksempel på en ligeledes subjektiv ytring må imidlertid læses som fortællerkommentar: "She wanted to become a tree in a warm climate. She wanted to, and it is always desire that drives one to madness."<sup>15</sup> Der er ellers ingen tegn på den form for selvindsigt hos Mahdokht, hun er næppe selv opmærksom på det vanvid, hun er grebet af. Altså er det fortælleren, der griber ind og tolker begivenhederne for os. Pointen er, at fortælleren gør dette på en sådan måde, at man som læser bliver draget ind i et solidarisk forhold til den kvinde, hvis historie bliver fortalt. Fortællerens solidaritet og identifikation med sin person bliver læserens. Dette betyder ikke, at Mahdokht bliver fremstillet unuanceret. Hendes forkvaklede forhold til det seksuelle og hendes egoistiske ønske om, at tjenestepigen fra drivhuset skal blive slået ihjel af sine brødre, fremstilles på linje med alt andet. Men det er stadig identifikation, der er hovedstrategien.

På samme måde føres læseren ind i en accept af de magiske elementer i fortællingen. Vi er her ved nogle af de punkter, Faris ridsede op i sin definition af den magiske realisme. Den afdæmpede fortællerstil tilfører skildringen troværdighed. Der er en naiv tone i skildringen, man som læser er tilbøjelig til at associere til noget oprigtigt, uforstilt. De korte sætninger dominerer, sproget er enkelt, begivenhederne fortælles i et konstaterende tonefald, og personernes tanker fremstilles meget enkle. Derved accepterer man som læser de fantastiske hændelser. De virker paradoksalt nok naturlige. Der er også en meningsmæssig logik på spil i de fantastiske elementer. Mahdokht er i grunden allerede godt på vej til at blive som det træ, hun

---

<sup>15</sup> Ibid., s. 12.

ønsker at være. Stille, vegeaterende og uden evne til kontrast og konflikt, som man kan forestille sig, et træ er det. Dette skal vise sig at være et gennemgående træk i de metamorfoser, der finder sted i løbet af romanen. Personerne forvandler sig måske ikke så meget, som de også bare træder frem, som det de *virkelig* er. Men ligesom Mahdokht ikke selv formår at sætte blade og blomster, bliver det også i de andre kvinders historier klart, at forandring ikke bare kommer af sig selv, men forudsætter bevidsthed/bevidstgørelse og eventuelt bistand udefra.

## Faizeh og Munis

De to kvinder, hvis historier fortælles efter Mahdokhts, er nært knyttet sammen i starten af romanen, men de udvikler sig diametralt modsat hinanden. Hvis Mahdokht står som en slags emblem for hele romanens problemfelt, repræsenterer Munis' og Faizehs historier to yderst forskellige bevidstheder og ditto udviklinger. Romanens anden historie handler om Faizeh, endnu en ugift middelklassekvinde. Hendes historie foregår under kuppet i august 1953, hvor Shahan, med støtte fra USA, vælter den siddende regering og dens leder Mosaddeq. Faizehs problemer er tilsyneladende helt uden forbindelse med de store politiske omvæltninger, der er igang i samfundet. Hun tager en taxi gennem Teherans gader, som er fyldte med demonstranter for at besøge sin ti år ældre veninde Munis, endnu en ugift kvinde og jomfru. Faizeh er forelsket i Munis' bror, Amir. Hun opsøger Munis som led i en trivial intrige imod sin svigerinde, og for at se Amir. Samtalen mellem Faizeh og Munis udvikler sig efter Faizehs ønsker, og Amir dukker derefter op, og han eskorterer Faizeh hjem.

Samtalen mellem Faizeh og Munis har imidlertid store konsekvenser for Munis, som er hovedpersonen i den lange, og svært melodramatiske, tredje historie. Under deres samtale dukkede mødommen op som emne, og Faizeh kom uforvarende til at oplyse Munis om ting, hun ikke var klar over. Som barn er Munis blevet fortalt, at mødommen er et forhæng, og når hun som barn ville klatre i træer, fik hun at vide, at det kunne rive 'forhængen' i stykker, hvis hun faldt, og Gud vil aldrig tilgive en pige, der mister sin mødom. Nu har hun hørt fra Faizeh, at mødommen bare er et lille hul, der udvides, og hun føler sig bedraget. Efter at Faizeh og Amir er gået, kaster hun sig ud fra husets tag og dør. Som død går hun i en måned omkring i byens gader og iagttager, hvordan opstanden i byen langsomt tager af. Imens spekulerer hun over sin mødom og det bedrag, hun har været ude for. I en gadebod finder hun en bog med titlen *The Secret of Sexual Satisfaction or How to Know Our Bodies*. Da hun har læst den nogle gange, beslutter hun sig for at vende tilbage til hjemmet igen. Der dør hun for anden gang, da hendes bror Amir i vrede først slår hende med sit bælte, og derefter stikker hende ihjel med en kniv på grund af den skam, han mener, hun har bragt over familien ved at forlade hjemmet på egen hånd. Faizeh dukker op og hjælper Amir med at begrave Munis' lig i baghaven. Amir beslutter sig nu - stærkt opfordret af Faizeh - for at gifte sig. Stik imod hvad Faizeh havde troet og håbet på, gifter han sig imidlertid ikke med hende, men med en ung pige, ti år yngre end Faizeh. Faizeh skaffer en amulet, der skal bringe uheld over Amir og hans ægteskab og begraver den ved Munis' grav i baghaven på dagen, hvor Amir skal giftes. Her hører hun Munis kalde på sig, hun graver Munis fri, og den for anden gang genopstandne Munis, der nu har fået evnen til at læse andres tanker, afslører for Amir, at hans unge brud slet ikke er jomfru. Sammen med Faizeh forlader hun derefter huset, og sammen

drager de to mod Karaj. De bliver undervejs voldtaget af to lastbilchauffører, som bagefter bliver dræbt i en mystisk bilulykke. Chaufførerne har en passager med, som overlever ulykken. Han kalder sig Den Gode Gartner og introduceres her, for efterfølgende at spille en vigtig rolle i historien. De to kvinder når frem til Karaj og dukker op ved huset, ligesom gartneren og den sidste kvinde, Zarrinkolah, som vi senere skal høre om. Faizeh begræder sin mistede mødom efter voldtægten, mens Munis afviser, at jomfruelighed har nogen særlig betydning overhovedet. Munis har efter sin to gange død og genopstandelse forvandlet sig til kvindeoprører og pilgrim i ét, mens Faizeh fortsat drømmer om at gifte sig med Amir og efter sit ophold i huset også opnår det. Det bliver ikke noget særligt lykkeligt forhold, men det er, hvad Faizeh ønsker. Farrokhlaqa, som ejer huset, og som vi snart skal høre mere om, bruger kvinderne og gartneren til arbejde i huset og haven. Faizeh laver mad, og Munis bliver stadig mere engageret i Den Gode Gartners arbejde med at få Mahdokht til at komme i blomst. Efter at det er lykkedes, ønsker Munis også at forvandle sig, og efter gartnerens råd forvandler hun sig og genfødes som en simpel skolelærer.

Faizeh og Munis er romanens store kontraster. De to er veninder, og deres historier er fortalt sammenhængende, men de to kvinder er så forskellige, som de omtrent kan blive. Faizeh er næsten en parodi på en overfladisk, iransk middelklassekvinde, der lever bevidstløst ifølge samfundets gældende normer. Hendes tilværelse går op i sladder og intriger, og manden, hun ønsker at blive gift med, har hun ingen kærlighed til overs for, da hun får sit ønske opfyldt. Munis er derimod den stille og ydmyge kvinde, der reagerer stærkt og bevidst, da hun forstår det bedrag, verden - samfundet og familien - har udsat

hende for, hvad kravet om kvindelig jomfruelighed angår. I Karaj engagerer Munis sig i arbejdet og samværet med gartneren og Zarrinkolah, den tidligere prostituerede kvinde, han lever sammen med. Da Munis fortæller gartneren om sit ønske om forandring/forvandling, svarer han, at det mest ønskværdige er at blive et menneske. Dels i modsætning til Mahdokht, der blev et træ, men måske også i modsætning til Faizeh og Farrokhlaqa, der ikke formår forvandlingen overhovedet, men fortsætter deres liv uden egentlig forandring. Munis forstår, hvad han mener, og svinger sig op i luften, og gennemgår en syv år lang og svær forvandling, en 'ørkenvandring': "Seven years passed, during which she passed through seven deserts. She ... had lost all hope. She became filled with experience. That was all there was to it."<sup>16</sup> Bortset fra det mystiske element i denne beskrivelse, er det centrale ordene 'hope' og 'experience'. Erfaring, det element Munis som kvinde hidtil har måttet leve uden, og håbet, der skal knuses, for at virkeligheden kan træde frem. Hendes forvandling beskrives som en reinkarnation, hun genopstår, nu for tredje gang, som et forandret menneske: "fter seven years she arrived at the city. She washed herself, put on a clean dress, and became a simple schoolteacher."<sup>17</sup>

I historierne om Faizeh og Munis bliver det klart, at den magi der udfoldes i handlingen, ikke er for alle. I det melodramatiske tredje kapitel deltager Faizeh ganske vist aktivt i de mystiske begivenheder, men hele tiden som én der handles med, uden nogen virkelig deltagelse eller forståelse. Faizeh går rigtig nok til en klog kone og køber en amulet, men det er Munis, der står op af sin grav og tager Faizeh med sig til Karaj. I Karaj deltager Faizeh aldrig for alvor i de

---

<sup>16</sup> Ibid., s. 128.

<sup>17</sup> Ibid.



mirakuløse begivenheder omkring Mahdokht, hun lever fortsat indkrænget i sig selv og ønsker kun at få den sejr at blive gift med Amir, som hun ikke en gang elsker længere. Fortælleren afslutter Faizehs historie med disse ord: "Their [Faizehs og Amirs] life is neither good nor bad. It just goes on."<sup>18</sup> Munis, derimod, gennemgår en rivende udvikling i løbet af romanen, fra 'stille eksistens', over dette lidt uhyggelige væsen, der er stået op fra sin egen død to gange, og som kan læse andres tanker, til den enkle skolelærer, hun bliver til sidst. Magien, som den viser sig i romanen, er på forvandlingens og de forvandlede side. Den er en del af tilværelsen, som ikke alle ønsker at overgive sig til. Den er en *mulighed*, et potentiale for personerne, for forandring og bevidsthed.

## Farrokhlaqa

Den fjerde historie fortæller om Farrokhlaqa, en 51 årig, velhavende, gift kvinde. Hun lever i et kærlighedsløst ægteskab, bruger sin tid alene på at dagdrømme om en bejler fra fortiden, men efter at ægtemanden er pensioneret, har de to mere tid sammen, hvilket kun styrker hadet og den psykologiske krigsførelse imellem dem. Det meste af kapitlet, der introducerer Farrokhlaqa, er en fremstilling af hendes tankestrøm, mens hun sidder en morgen og venter på, at ægtefællen skal blive færdig med sit morgentoilette og gå ud på sin sædvanlige spadseretur, så hun kan dagdrømme i fred. Hendes tanker beskæftiger sig hovedsageligt med Fakhredin, den mand hun var forelsket i år tilbage, men vi hører også om hendes far, som hun elskede højt, hendes børn, og hendes liv med sin mand, Golchehreh. Hans tanker får vi også et lille indblik i, særligt hen mod slutningen af kapitlet, hvor det med et slår ned i ham, at de to nu er blevet så gam-

---

<sup>18</sup> Ibid., s. 126.

le, at det måske ikke længere er nødvendigt at forstille sig bag den facade, han hidtil har brugt for at klare sig i den ægteskabelige krig. I hvert fald ønsker han nu, for én gangs skyld, at se direkte på sin kone uden maske på. Resultatet er det tragisk-komiske, at Farrokhlaqa bliver forskrækket over at se hans forandrede ansigt, bliver bange for ham, og kommer til at skubbe ham ned ad trappen, med det resultat at han dør. Som nybagt enke beslutter hun sig for at sælge hjemmet og køber istedet huset med haven i Karaj. Straks hun ser Mahdokht i haven, bliver hun fascineret af hende, og hendes første tanke er, at dette kvindetræ kan vise sig at blive et redskab for hende selv i hendes stræben efter en position i samfundet. Hun vil bruge huset i Karaj til at holde dannede selskaber for Teherans kulturelle og politiske elite for på den måde at skaffe sig selv en position, og i dette arbejde ser hun muligheder i Mahdokht som attraktion. Snart dukker de andre kvinder i romanen op ved døren, og Farrokhlaqa forstår, at hun kan drage nytte af dem i sin husholdning. Også Den Gode Gartner kan hun bruge til at arbejde på at få Mahdokht til at blomstre. Hun holder selskaber hver uge, knytter mange kontakter og, efter et komisk og mislykket forsøg på at skrive poesi, indleder hun et forhold til en ung kunstmaler, som hun betaler for at male en række portrætter af sig. Dette forhold ender dog snart, og istedet ender hun med at gifte sig med en tidligere ven af sin gamle flamme, Fakhredin. Hendes nye mand har position og penge, og Farrokhlaqa får selv den status hun har ønsket sig.

Som i Faizehs tilfælde er et karakteristisk træk ved fremstillingen af Farrokhlaqa, at magien i handlingen ligger uden for hendes mentale sfære. Hun lægger arbejdet med at få Mahdokht til at blomstre oven på gartneren, som snart har overtaget såvel ansvar som bestemmelse over kvindetræet. Munis' evne til at læse tanker gennemskuer Farrokh-

laqa hurtigt er uden betydning, fordi Munis ikke udnytter sin evne på egennyttig vis. Hun er altså ingen trussel mod Farrokhlaqa. Derefter spekulerer hun ikke mere over det. I det hele taget er Farrokhlaqa den praktiske, intelligente og ambitiøse kvinde, der har gennemskuet verden, og hvad hun skal gøre for at udnytte de muligheder, den giver, til sit eget bedste; men der standser hendes forståelse til gengæld også. Da hun første gang ser Mahdokht, bliver hun rørt, men følelsen er snart fortrængt af tanken om, hvad hun, Farrokhlaqa, kan *opnå* med dette kvindetræ. Som i tilfældet med Faizeh er Farrokhlaqas skæbne lidt trist på en lidt kedsommelig måde. Hun bliver som sagt gift med Fakhredins bekendt, en Mr. Marikhi. Fortælleren afslutter hendes historie sådan her: "They both moved up socially.... Marikhi received a medal, and Farrokhlaqa became a trustee of an orphanage. Marikhi was stationed in Europe, and Farrokhlaqa went with him. Their relationship is satisfactory, neither warm nor cold."<sup>19</sup> Der er akkurat en gradsforskel mellem dette og konklusionen på Faizehs historie.

## Zarrinkolah

Den sidste kvinde, hvis historie vi skal høre, er Zarrinkolah, en prostitueret kvinde, som arbejder i et bordel. Hun bliver en morgen beordret op på sit værelse for at betjene en kunde, som viser sig ikke at have noget hoved. Efter den morgen ser hun alle sine kunder som hovedløse. En anden pige på bordellet giver hende det råd at bede, for derved at komme til at se mænd med hoveder igen. Efter at have betalt en arbejder fra badeanstalten for at skrubbe hende så ren, at huden hænger i laser, beder hun en bøn, før hun, efter et tilfældigt råd fra en cafeteria-ejer, drager mod Karaj. På vejen møder hun Den

---

<sup>19</sup> Ibid., s. 130.

Gode Gartner, som hun slår følge med. Sammen kommer de til haven, som Farrokhlaha har købt, og bliver en del af husstanden der. De to får sig et hus sammen nede i haven, bliver gift - dog uden en mullah, gartneren mener, det er overflødigt - og gartneren gør Zarrinkolah gravid. Efterhånden som graviditeten skrider frem, bliver Zarrinkolah mere og mere transparent og lysende, indtil hun tilsidst er ét med lyset. Hun føder en lilje, som gartneren planter i et hul, han har gravet til den i vandkanten. Zarrinkolah får sin normale krop igen, og ved at vande Mahdokht med hendes mælk springer Mahdokht i blomst og eksploderer i en sky af frø. Zarrinkolahs historie slutter med, at gartneren en dag siger, at det er tid for dem til at tage på en rejse. De to sætter sig i liljen, som omslutter dem med sine kronblade, og de to elskende stiger til himmels som en røgsøjle.

I historien om Zarrinkolah er der ikke lagt bånd på udfoldelsen af det magiske. Zarrinkolah selv udfolder sig frit og ubesværet i sin skæbne, hun er helt på magiens side, og vice versa. Hendes histories afslutning er romanens afslutning, og med hende er den egentlige *happy end* nået. I denne roman om kvindens jomfruelighed er det netop den prostituerede, der til slut stiger op til himlen i et favntag med Den Gode Gartner. Det har klare mytiske konnotationer. Frugtbarhedskulter har i mange tilfælde indkorporeret hellig prostitution, og det er derfor meget passende, at Den Gode Gartner og den prostituerede forenes og stiger tilvejs.<sup>20</sup> I forhold til romanens gennemgående tema, problematikken om den kvindelige uskyld eller uberørthed, er det meget sigende, at der med denne slutning

---

<sup>20</sup> Den svenske udgave af romanen citerer i indledningen Shahrnush Parsipur for denne opfattelse: "Det fanns en period i den urgamla historien när begreppet om fruktbarhet vävde trådar mellan trädgårdsskötslen och den heliga prostitutionen." , s. 4.

trækkes linier tilbage til et mytisk verdensbillede, hvori natur og vækst, i bogstavelig og overført betydning, har forrang over ideologiske og samfundsmæssige normer og den undertrykkelse, de medfører. Det er også her den mystiske figur, Den Gode Gartner, kommer ind i billedet. Han er billedet på den pleje af det naturlige og dets vækst, som samfundsnormerne undertrykker i romanen. Det er hans 'grønne fingre', der hjælper dem blandt kvinderne, der er interesserede, med at gøre sig fri af den undertrykkelse, der holder dem fanget. Gartneren spiller en afgørende rolle for Mahdokht, Munis og Zarrinkolah, hvorimod Faizeh og Farrokhlaqa ikke er blevet sig bevidste om, at de kunne have brug for en forandring af tingenes tilstand. Gartneren repræsenterer altså den magiske side af tilværelsen, de principper for personlig vækst og forvandling, som er nødvendige for romanens kvinder. Men det magiske indtræffer kun for dem, der er åbne for, og bevidst ønsker sig, forandringen i deres liv.

## Konklusion

Når jeg sammenfattende skal prøve at præcisere Shahrnush Parsipurs særlige brug af magisk realisme i romanen *Women without men*, springer én ting i øjnene: Det magiske i romanen fungerer som aktivt og betydningskabende element i teksten på den måde, at personernes *forholden sig* til det magiske i handlingen har direkte betydning for deres videre udvikling eller skæbne. Som vist ovenfor, falder personerne i to grupper, bestående af Mahdokht, Munis og Zarrinkolah på den ene side, og Faizeh og Farrokhlaqa på den anden. De tre første forholder sig til, og underkaster sig, det magiske, for de to sidste forbliver det faktisk irrelevant. Og man må sige, at fortælleren straffer de to sidstnævnte, så det dårligt kan misforstås.

Faizeh og Farrokhlaqa må gennemleve deres små, kedsommelige og trivielle skæbner på samfundsnormernes betingelser, mens de tre andre bryder ud af normativitetens begrænsninger og krav, og forvandler sig ved hjælp af det magiske kraft. Det magiske element i romanen udgør dens univers' potentiale for frihed, forandring og bevidstgørelse. Det er i det magiske, at kvinderne kan finde et alternativ til det vedtagne og normerne, og den ufrihed disse medfører. Som læser bliver man derfor draget ind i det magisk sfære og stillet over for det valg, Faizeh og Farrokhlaqa aldrig bliver sig bevidste: Vil jeg leve på det vedtages, på de gældende normers betingelser, som en Faizeh eller en Farrokhlaqa, eller vil jeg turde noget andet, et alternativ til det undertrykkende normsæt, der behersker mit liv, som det er nu?

Parsipurs projekt i *Women without men* er altså i god overensstemmelse med de muligheder og træk, Faris og Zamora finder i den magisk realistiske genre. De magiske begivenheder i handlingen beskrives på lige fod med de mere prosaiske begivenheder, præcis som Faris' definition kræver. Om det er Munis' genfødsel eller Faizehs kærlighedsløse ægteskab det gælder, så er det kortfattede og konstaterende tonefald i fortællingen det samme. Sprogligt og stilistisk gøres der ikke forskel på det realistiske og det magiske indhold i beskrivelserne. Et mere interessant aspekt af den magiske realisme er måske genre's indbyggede subversive kraft, som Faris og Zamora også kommer ind på. Genren har et kritisk potentiale, i og med at den gængse, rationelle fornufts "sådan forholder det sig" erstattes af et "måske forholder det sig også sådan eller sådan?". Det magiske element tillader, at der kan siges noget andet, og på en anden måde, end den dominerende diskurs foreskriver. Verden er for en tid gjort mindre sikker, mere flydende og mere rig på muligheder, og det magisk realistiske værk kan udnyt-

te dette til at stille sine spørgsmål til den gældende orden og dens normer. Det er netop dette Shahrnush Parsipur gør i *Women without men*. Samfundsnormens krav om kvindelig uskyld, som går gennem hele romanen som det vigtigste tema, undergraves i løbet af de fem kvinders historier. Mahdokhts liv er blevet praktisk umuligt på grund af hendes kompromisløse tilslutning til dogmet om kvindelig uskyld. Faizeh har sat sin selvstændighed og integritet overstyr samtidig med, at hun er blevet indbegrebet af en overfladisk middelklassekvinde, hvis hele liv går op i trivialiteter og intriger. Munis erkender det bedrag, hun har været udsat for, og må gå frygteligt meget igennem for at finde frem til en ny form for menneskelighed. Farrokhlaha har lært sig at udnytte verden, som den nu engang er, men uden at finde den store lykke i sit liv. Hun har ikke mistet sin selvstændighed som Faizeh, men kan heller ikke se begrænsningerne i det liv, hun fører. Slutningens apoteose, hvor netop den prostituerede Zarrinkolah smelter sammen med Den Gode Gartner og stiger tilvejs i form af en røgsky, understreger bogens budskab om jomfruelighed som en i sig selv dybt irrelevant og som samfundsskabt norm direkte ødelæggende, størrelse.

Shahrnush Parsipur udnytter altså den magisk realistiske genre målrettet som et aktivt element i sin fortællestrategi. I *Women without men* er magien simpelthen det område i livet, hvor bevidstgørelsen og forvandlingen i den enkeltes liv kan finde sted, fordi det magiske netop er stedet for de konventionelle normers overskridelse. Romanens hovedpersoner forholder sig forskelligt til dette sted for forvandling i deres liv og udvikler sig i overensstemmelse hermed. For Shahrnush Parsipur er den magiske realisme således et redskab i hendes bevidsthedsskabende arbejde som forfatter.

## Litteratur

**Parsipur, Shahrnush**

*Women without men*

Syracuse University Press, 1998.

**Parsipur, Shahrnush**

*Kvinnor utan män*

Baranbook Förlag, 1994.

**Milani, Farzaneh**

*Veils and words - The emerging voices of Iranian women writers*

Syracuse University Press 1992.

**Zamora, Lois Parkinson & Faris, Wendy B.**

*Magical realism - Theory, History, Community*

Duke University Press, 1995.

**Lewis, Franklin & Yazdanfar, Farzin ed.**

*In a voice of their own*

Mazda Publishers, 1996.

**Moayyad, Heshmat ed.**

*Stories from Iran - a Chicago anthology 1921 - 1991*

Mage Publishers, 1991.

*Naqd - Tidsskrift for Mellemøstens litteratur*, Nr. 1, 1999.



Henry Diab och Kerstin Eksell

## *DIKTER AV MAHMOUD DARWISH I ÖVERSÄTTNING*

Mahmoud Darwish's senaste diktsamlingar är skrivna inifrån Palestina 1997 och 2001, den sista sedan den andra intifadan brutit ut. Vi har förvärvat rättigheterna till dem från författaren och beräknar att kunna utge dem nästa år. Översättningarna här är hämtade från vårt arbetsmaterial.

### **Kort biografi om Mahmoud Darwish**

Han föddes 1942 nära Acca. Familjen flydde 1948 till Libanon men återvände 1950. 1970 begav Darwish sig till Moskva och levde sedan i exil, från 1972 till 1982 i Beirut, till 1996, då han återvände till Palestina och slog sig ner i Ramallah. Han grundade den litterära tidsskriften *al-Karmal* 1983 och är fortfarande dess chefredaktör. Efter den andra intifadan och Israels återockupation har han åter tvingats i exil och vistas nu i Jordanien. Hans första diktsamling kom redan 1960. Sedan dess har han publicerat många fler. Tidigt blev han palestiniernas poet framför andra, med dikter som skildrade den palestinska tragedien, kärleken till hemlandet, förlusten, fördrivandet och kampen för att återvinna landet. Hans dikter var också lyriska och sångbara och många av dem blev kända sånger.

Mahmoud Darwish kan röra sig fritt mellan det nära och intima och det allmänna historiska skeendet, från det vardagliga till lidande och tragedi, kanske därför att hans diktning tar sin utgångspunkt i myten

och arketyperna, det typiska, tidlösa, gemensamma. Med åren har hans diktning förtätats och fördjupats.

Efter hemkomsten 1996 har Darwish skrivit på ett delvis nytt sätt, bort från systembeskrivningen, till detaljerna i ett fragmentariserat mänskligt mikrokosmos. Det har hävdats att han sviker den palestinska saken genom att skriva om sådant som inte ingår i kampen.

Sanningen är snarast den motsatta. Darwish utvidgar gränserna för den palestinska kampen, det gäller nu inte blott en militär och politisk återerövring av landet, men återerövring av hela livet, att dokumentera, analysera, behärska det dagliga livet i människans olika skeenden, att erövra för sig en komplex verklighet med nära relationer.

"To oppose a paradigm of fragmentation does not necessarily mean a search for less coherence, or to make fragmentation a norm. It may instead entail the process of creating alternative worlds, of searching for ways to create meaning out of fragments (...) For those whose very world is fragmented and constantly threatened by annihilation, it is the practice of survival, as individuals, as writers and as people, by the only lasting means: The word."

Så uttrycker Anette Månsson det i sin fina avhandling om Mahmoud Darwish: "Passage to a new world. Exile and restoration in Mahmoud Darwish's writings 1960-1995." (Uppsala 2003.)

Mahmoud Darwish poesi, i sin syntes av den innerliga och det tragiska, leder ut i en stor rymd; där finns befriande spänst och vidd, en vårdslös och självklar balans i språnget från enkla ordsammansättningar till hisnande sköna bilder. Det är förståeligt att många nu anser honom vara arabvärldens största poet.

Om du inte är regn, min älskade  
var träd  
mättad av fruktbarhet...var träd  
och om du inte är träd, min älskade,  
var sten  
mättad av fuktighet...var sten  
om du inte är sten, min älskade,  
var måne  
i den älskades dröm... var måne

(Detta sade en kvinna till sin son vid hans begravning.)

I den morgon som skall följa på denna belägring  
skall en ung flicka gå till sin älskade  
i broderad blus och gråa långbyxor  
och sinnet genomskeinligt fint som aprikosers blomstring  
i månaden april: denna dag tillhör i sin helhet oss  
i sin helhet, min älskade, så dröj inte för länge,  
att inte kråkan hinner sätta sig på axeln.  
du kan tugga på ett äpple väntande på hoppet  
väntande den älskade som  
kanske, kanske aldrig kommer fram.

Hur mycket är jag?

Om morgonen gick jag till torsdagens  
marknad. Jag köpte våra hushållsvaror,  
valde en orkidé och sände några brev.  
Regnet fuktade mig, av apelsinens doft blev jag uppfylld.  
Har du en gång sagt att jag är en havande dadelpalm  
eller har jag inbillat mig det? Om du inte finner mig  
fladdrande över dig, räds ej det svaga luftdraget  
utan sov, min älskade, i behaglig ro.

Hur mycket är jag?

Om dagen polerade jag alla mina speglar. Jag beredde  
mig inför en trevlig helg. Mina bröst är  
dina natters duvor fyllda av gårdagens lust.  
I marmorns ådror ser jag mjölken från  
det fräcka talet flyta och ropar till poeterna:

Skriv mig, såsom Ritsos sade. Vart  
försvann du och var dolde du min exil för min längtan?  
Jag kan inte se min bild i speglarna, ej heller bilden  
av en kvinna från Athen som uträttar sina sentimentala  
sysslor liksom jag här.

Hur mycket är jag?  
Om kvällen gick jag på bio  
med en väninna. De gamla indierna  
brukade flyga i tider av fred och krig,  
en slags antika meteorer, liksom du och jag.  
Jag iakttog en fågel och såg dina vingar  
iklädda mina vingar i ett eukalyptusträd.  
Se, vi undflyr som ett dammkorn flyr från  
floden. Må den ibland oss som är offer  
nu drömma mer än någon annan.

Hur mycket är jag?  
Sedan halva natten lidit uppsteg  
solen i vårt blod  
Hur mycket är jag, du min vän  
hur mycket är jag! Vem är jag!

O kärlek, o saknadens fågel  
Bort nu med det eviga blå och frånvarons feber  
Kom till mitt kök så lagar vi middag tillsammans  
Jag kokar maten medan du skänker i vin  
och efter behag väljer en sång som minner oss  
om platsens neutralitet och känslornas kaos : Om  
det påstås att du är en slags jinn... tro det  
och om det påstås att du är en sorts influensa... tro det.  
Betrakta dig själv, riv din slöja itu. Men i detta ögonblick är du  
nära mig, förtrolig och öm, skalar vitlök, och sedan vi ätit  
skall du utvälja för mig en sentimental gammal film  
i vilken vi bevittnar de båda huvudpersonernas färd;  
här är två vittnen.



Hur bär jag min frihet, hur bär den mig? Var  
bor vi sedan äktenskapet ingått, och vad  
säger jag till henne om morgonen: Har du sovit som  
du skall vid min sida? Har du drömt om himlens land?  
Och skött om dig själv. Har du vaknat frisk från din sömn?  
Dricker du tillsammans med mig té eller kaffe med mjölk?  
Föredrar du fruktjuice eller mina kyssar?  
[Hur sätter jag min frihet fri?] O främling,  
jag är inte din främling. Denna säng är din säng. Var  
oanständig, fri, oändlig. Sprid ut min kropp  
blomma för blomma med din andedräkt. Min frihet! Gör mig  
förtrogen  
med dig. Led mig bortom all förståelse att  
vi må bliva två i en!  
Hur bär jag henne, hur bär hon mig, hur blir jag hennes herre  
men samtidigt hennes slav. Hur sätter jag min frihet fri  
utan att vi splittras?

## **Om Forfatterne**

### **Per Bredal**

stud. mag., Nordisk Filologi, Københavns Universitet

### **Henry Diab**

Lektor i arabisk, Klassiska och semitiska institutionen, Lunds Universitet

### **Kerstin Eksell**

Professor i semitisk filologi, Carsten Niebuhr Instituttet, Københavns Universitet.

### **Rasmus Elling**

stud. mag., Iransk afdeling, Carsten Niebuhr Instituttet, Københavns Universitet.

### **Birgit N. Schlyter**

Lektor og leder af Forum for Centralasiatiske Studier, Stockholms Universitet





